CAHIERS DU CINÉMA



128 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● FÉVRIER 1962 ★ 128

NOTRE COUVERTURE

Ingrid Thulin et Glenn Ford dans **LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE** de Vincente Minnelli **(M.G.M.)**.

Ne manquez pas de prendre
page 40
LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1962 TOME XXII. — N° 123

SOMMAIRE

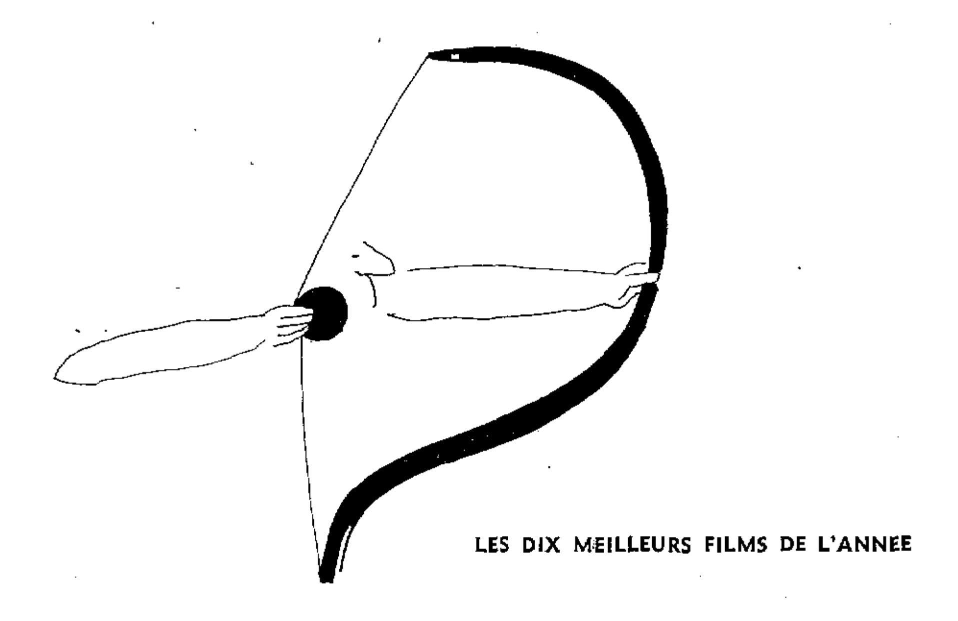
●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



LES DIX MEILLEURS FILMS DE L'ANNEE

Henri Agel. — (Par ordre alphabétique). Au prix de sa vie; Celui par qui le scandale arrive ; Le Diabolique Docteur Mabuse ; Les Evadés de la nuit ; Léon Morin, prêtre ; Lola ; Paris nous appartient ; Shadows ; Le Testament du Docteur Cordelier ; Une aussi longue absence.

Michel Aubriant. — 1. Les Deux Cavaliers ; 2. Au prix de sa vie ; 3. L'Ile nue ; 4. La Nuit ; 5. Les Criminels ; 6. Lola ; 7. L'Année dernière à Marienbad ; 8. Le Héros sacrilège ; 9. Ce soir ou jamais ; 10. La Dame au petit chien.

Jean de Baroncelli. — (Par ordre alphabétique) : L'Année dernière à Marienbad ; Les Criminels ; La Dame au petit chien ; Le Héros sacrilège ; L'Ile nue ; Lola ; La Nuit ; Rocco et ses frères ; Une aussi longue absence ; Une femme est une femme.

Pierre Braunberger. — 1. L'Année dernière à Marienbad ; 2. Une femme est une femme ; 3. La Nuit ; 4. Lola ; 5. Les Godelureaux ; 6. Où est la liberté ? ; 7. Mère Jeanne des Anges ; 8. Bellissima ; 9. La Dame au petit chien ; 10. Léon Morin prêtre.

Michel Delahaye. — 1. Elmer Gantry, Paris nous appartient ; 3. La Pyramide humaine, Le Héros sacrilège ; 5. Lola, Une femme est une femme ; 7. Le Testament du Docteur Cordelier ; 8. Au prix de sa vie ; 9. Rocco et ses frères ; 10. Le Diabolique Docteur Mabuse.

Jacques Demy. — 1. Rocco et ses frères, Au prix de sa vie ; 2. Les Criminels, Description d'un combat, Paris nous appartient, Une femme est une femme, Le Monocle noir, La Pyramide humaine, Le Héros sacrilège, L'Année dernière à Marienbad.

Jean Domarchi. — 1. Le Dingue du Palace ; 2. Le Diabolique Docteur Mabuse ; 3. Elmer Gantry ; 4. L'Enquête de l'Inspecteur Morgan ; 5. Kismet ; 6. Le Testament du Docteur Cordelier ; 7. Au prix de sa vie ; 8. Cendrillon aux grands pieds ; 9. Le Port de la drogue ; 10. Esther et le roi.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. L'Année dernière à Marienbad ; 2. Le Héros sacrilège ; 3. Lola ; 4. La Dame au petit chien ; 5. Feux dans la plaine ; 6. Rocco et ses frères ; 7. La Nuit ; 8. Les Criminels ; 9. Une femme est une femme ; 10. Paris nous appartient.

Jean Douchet. — 1. Le Héros sacrilège ; 2. Le Diabolique Docteur Mabuse ; 3. Exodus ; 4. Le Testament du Docteur Cordelier ; 5. Au prix de sa vie ; 6. Celui par qui le scandale arrive ; Esther et le roi ; Les Evadés de la nuit ; 9. L'Enquête de l'Inspecteur Morgan ; 10. Lola.

Claude Gauteur. — 1. Elmer Gantry ; 2. Rocco et ses frères ; 3. La Nuit ; 4. Exodus ; 5. Lola ; 6. Shadows ; 7. Samedi soir, dimanche matin ; 8. Description d'un combat ; 9. Le Dingue du Palace ; 10. Le Roi des imposteurs.

Claude de Givray. — 1. La Jeune Fille ; 2. L'Année dernière à Marienbad, Les Deux Cavaliers, Elmer Gantry, Exodus, Une femme est une femme, Le Héros sacrilège, Lola, Paris nous appartient, Le Port de la drogue.

Jean-Luc Godard. — 1. Les Deux Cavaliers ; 2. La Pyramide humaine ; 3. Le Testament du Docteur Cordelier ; 4. Les Godelureaux, Paris nous appartient ; 6. Rocco et ses frères ; 7. Exodus ; 8. Lola ; 9. Les Evadés de la nuit ; 10. Le Diabolique Docteur Mabuse.

Fereydoun Hoveyda. — 1. Le Masque du Démon ; 2. Léon Morin prêtre, Les Bas-fonds new-yorkais ; 4. Rocco et ses frères ; 5. L'Enquête de l'Inspecteur Morgan ; 6. Chronique d'un été ; 7. Le Diabolique Docteur Mabuse ; 8. Lola ; 9. Elmer Gantry ; 10. La Reine des Amazones.

Pierre Kast. — 1. L'Année dernière à Marienbad ; 2. Une femme est une femme ; 3. Lola ; 4. La Nuit ; 5. Les Criminels ; 6. La Dame au petit chien ; 7. Paris nous appartient ; 8. Mère Jeanne des Anges ; 9. La Pyramide humaine ; 10. Description d'un combat.

A. S. Labarthe. — 1. Paris nous appartient ; 2. Au prix de sa vie, Les Deux Cavaliers, Exodus ; 5. Une femme est une femme, Lola ; 7. Rocco et ses frères ; 8. L'Année dernière à Marienbad, Les Godelureaux ; 10. Le Port de la drogue.

Pierre Marcabru. — 1. Les Criminels ; 2. Les Deux Cavaliers ; 3. Au prix de sa vie ; 4. Lola ; 5. Shadows ; 6. Où est la liberté ? 7. Le Héros sacrilège ; 8. Les Bas-fonds new-yorkais ; 9. Ce soir ou jamais ; 10. Paris nous appartient.

Louis Marcorelles. — 1. Une femme est une femme ; 2. Jugement à Nuremberg ; 3. Paris nous appartient, Shadows ; 5. Samedi soir, dimanche matin ; 6. Les Deux Cavaliers ; 7. Le Testament du Docteur Cordelier ; 8. Au prix de sa vie ; 9. Tire-au-flanc ; 10. La Récréation.

François Mars. — 1. Rocco et ses frères ; 2. Le Farceur ; 3. Lola ; 4. La Nuit ; 5. Paris nous appartient ; 6. La Pyramide humaine ; 7. L'Année dernière à Marienbad ; 8. Tire-au-flanc ; 9. Le Dingue du palace ; 10. Spaceman contre satellite.

Claude Mauriac. — *(Par ordre alphabétique)* Chronique d'un été ; Le Ciel et la boue ; Les Criminels ; Lola ; La Nuit ; L'Œil sauvage ; Samedi soir, dimanche matin ; Shadows ; Une aussi longue absence ; Une femme est une femme.

Jean-Pierre Melville. — 1. La Grande Pagaille ; 2. Misfits ; 3. Une femme est une femme ; 4. Les Pièges de Broadway ; 5. Le Grand Sam ; 6. Le Temps du châtiment ; 7. Samedi soir, dimanche matin ; 8. Les Criminels ; 9. Exodus ; 10. Jugement à Nuremberg.

Luc Moullet. — 1. Lola ; 2. Elmer Gantry ; 3. La Jeune Fille ; 4. Le Port de la drogue ; 5. Une femme est une femme, Un Taxi pour Tobrouk ; 7. Le Héros sacrilège, La Tricheuse ; 9. Où est la liberté ? Dans la gueule du loup.

Alain Resnais. — (Par ordre alphabétique) : Description d'un combat ; L'Enclos ; Lola ; La Morte-saison des amours ; La Nuit ; Paris nous appartient ; La Proie pour l'ombre ; Shadows ; Une aussi longue absence ; Une femme est une femme.

Jacques Rivette. — 1. Le Héros sacrilège ; 2. Une femme est une femme ; 3. Elmer Gantry, Rocco et ses frères ; 5. La Jeune Fille, Le Testament du Docteur Cordelier ; 7. La Nuit ; 8. Lola, La Pyramide humaine ; 10. Jugement à Nuremberg.

Eric Rohmer. — 1. La Pyramide humaine ; 2. Le Testament du Docteur Cordelier ; 3. Au prix de sa vie ; 4. Les Deux Cavaliers ; 5. Exodus ; 6. Le Diabolique Docteur Mabuse ; 7. Lola ; 8. Les Godelureaux ; 9. Une femme est une femme ; 10. Léon Morin prêtre.

Georges Sadoul. — (Pour dix pays un seul film, hélas !) Espagne : El Cochecito ; France : L'Enclos ; Grande-Bretagne : Samedi soir, dimanche matin ; Italie : Rocco et ses frères ; Japon : L'Ile nue ; Mexique : La Jeune Fille ; Pologne : Mère Jeanne des Anges ; Suède : La Fontaine d'Aréthuse ; U.R.S.S. : *La Maison où je vis* ; U.S.A. : Shadows.

Bertrand Tavernier. — 1. Exodus, Elmer Gantry, Lola, Paris nous appartient ; 5. Le Diabolique Docteur Mabuse, Au prix de sa vie ; 7. Les Vierges de Rome ; 8. Le Dingue du palace ; 9. Le Masque du Démon ; 10. La Machine à explorer le temps.

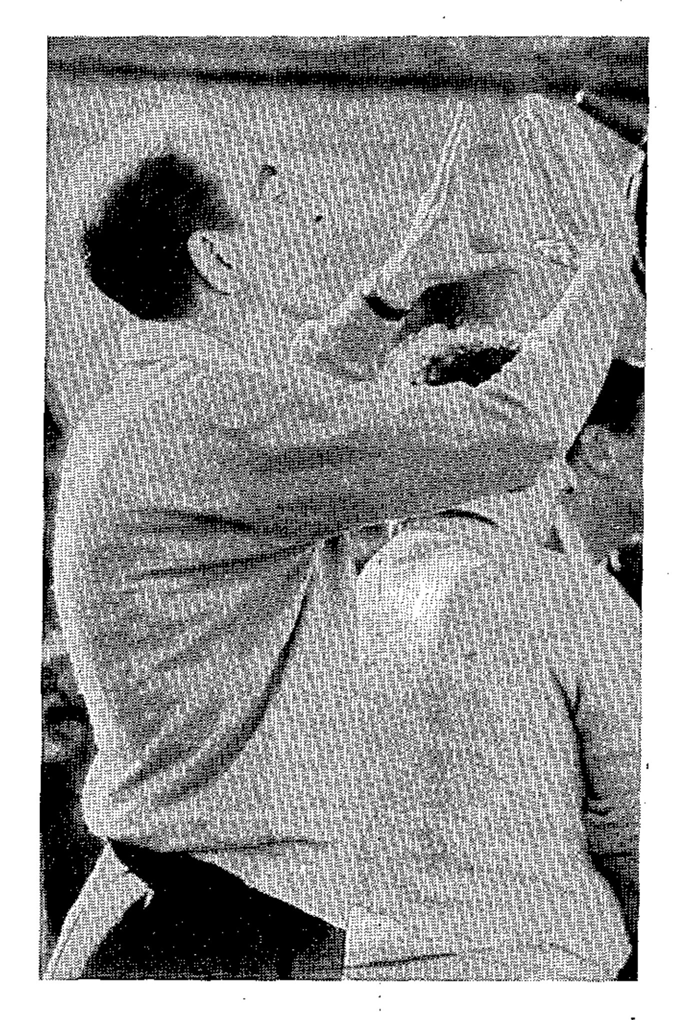
François Weyergans. — 1. Le Héros sacrilège ; 2. L'Année dernière à Marienbad, Lola, Rocco et ses frères, Le Testament du Docteur Cordelier, Une femme est une femme ; 7. La Nuit ; 8. Paris nous appartient ; 9. La Pyramide humaine ; 10. Les Deux Cavaliers.

●

Le choix a porté sur les films de long métrage, sortis à Paris pour la première fois en 1961.

Nous invitons tous nos lecteurs à nous adresser, avant le 15 février, leurs propres listes, afin de nous permettre d'établir un palmarès que nous serons heureux de confronter avec celui des CAHIERS.

RENCONTRE AVEC VINCENTE MINNELLI



par Jean Domarchi

et Jean Douchet

Un premier entretien avec Minnelli a paru dans notre numéro 74. Nous avons voulu le compléter par une nouvelle rencontre qui a porté avant tout sur des points techniques précis et des exemples pris dans les derniers films du cinéaste. C'est pourquoi n'ont pas été abordés les grands thèmes de son œuvre, ni les problèmes de la comédie musicale.

Combien de temps a duré le tournage de votre nouveau film, Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse ?

— Un peu plus d'un an, pour l'ensemble du film. La moitié a été tournée à Paris, le reste en Californie. Le montage fut particulièrement délicat. Je viens tout juste de l'achever. En effet, l'action se déroule à trois niveaux. D'abord l'histoire d'une famille argentine au cours de la guerre, jusqu'à la veille du jour J. Ensuite le monde environnant, avec les bombardements de Varsovie et de Rotterdam, l'évacuation, puis l'occupation de Paris. Enfin les abstractions, comme les quatre cavaliers qui chevauchent dans le ciel. Il fallait assembler tout cela, sans perdre de vue l'histoire individuelle. Ajoutez que le film dure deux heures trois quarts et que nous avons dû impressionner des milliers de mètres de pellicule.

— L'action se passe en France. Avez-vous étudié beaucoup de documents sur l'Occupation ?

— Oui, beaucoup. Des photographies, des actualités françaises du temps de l'Occupation, mais surtout des actualités allemandes.

— Dans un film de cette importance, quel rapport y a-t-il entre le découpage et le montage ?

— J'ai tourné tout mon film avec le montage en tête. Le film est pratiquement monté au moment même du tournage. Je travaille en étroite collaboration avec mon monteur, du début à la fin. Mais, dans ce cas précis, vu l'importance du film, il manquait toujours deux ou trois gros morceaux et, une fois qu'on les avait, il fallait remanier le reste.

— Le film monté est-il exactement le même que celui que vous aviez conçu ?

— En général oui. Il est très voisin.

— Vous consacrez beaucoup de temps au montage ?

— Il faut monter, doubler les voix, discuter de la musique avec le compositeur, vérifier l'étalonnage de la couleur. Cela vous occupe pratiquement jusqu'à la sortie du film.

— Trouvez-vous parfois des idées dans la salle de montage ?

— Parfois. Parce que souvent, quand un film est achevé, il est trop long pour être exploité. Vous devez le raccourcir, mais ce n'est pas facile. Vous pouvez bien couper un passage qui ne vous paraît pas important, mais cette coupure risque d'affecter la signification générale. Vous essayez donc de faire des coupures, d'aboutir à un compromis avec votre studio et vos producteurs. Parfois vous vous trompez et vous tentez autre chose. Souvent, des détails en apparence insignifiants ont une grande force émotive. Ils peuvent bien être répétés ailleurs, mais ils n'ont plus la même valeur.

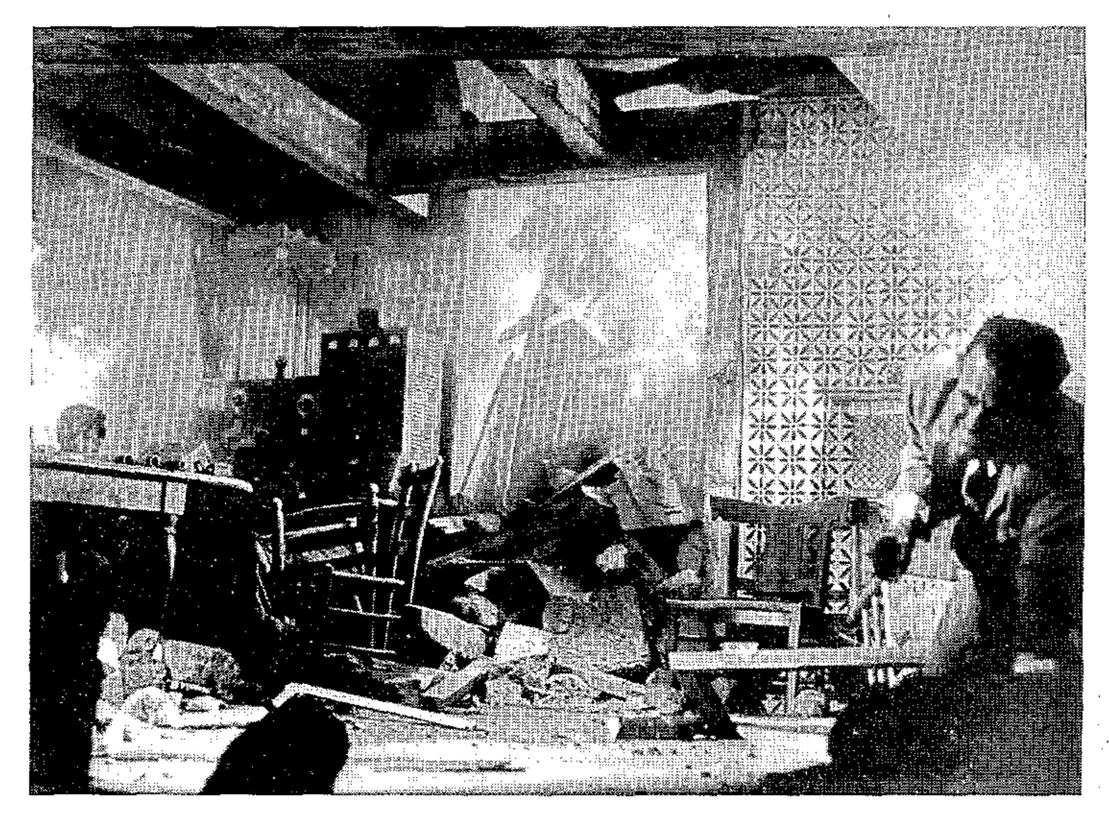
La couleur et le décor.

— Quel procédé avez-vous employé pour la couleur ? L'Eastmancolor est-il supérieur au Technicolor ?

— L'Eastmancolor est maintenant tout à fait au point. Mais au début, ce n'était pas vrai. Rappelez-vous, quand le Cinémascope est arrivé. La Fox l'avait acheté pour tourner des films comme *La Tunique*. Les couleurs étaient très brillantes, criardes, avec dominante rouge, mais trahissaient l'œil. Les techniciens vous expliquaient que, pour rétablir l'équilibre des tons, il fallait utiliser un jaune très vif. La couleur était donc très crue. Depuis, on a considérablement amélioré le procédé. Les meilleurs films sont ceux où les couleurs sont rendues exactement comme l'œil les perçoit. Le Technicolor avait atteint ce stade, mais on ne pouvait l'employer avec le Cinémascope. Il a fallu tout recommencer. L'Eastmancolor en est maintenant au point où se trouvait alors le Technicolor.

Mais, dans le cas de *Gigi*, un phénomène intéressant se produisit. Nous faisions développer les rushes en France, de façon à pouvoir les projeter le lendemain. Mon opérateur Ruttenberg et moi-même jugions la chose indispensable. Nous ne pouvions attendre deux semaines, le temps que le film ait fait le voyage aller et retour à Hollywood. Nous décidâmes le studio à faire développer notre matériel en France, à Saint-Cloud, chez L.T.C. Là, les techniciens ne suivirent pas les indications de la maison Eastman, expérimentèrent eux-mêmes, et le résultat se révéla merveilleux. Ruttenberg fut si ravi qu'à la suite de cette expérience nos laboratoires de Californie décidèrent de copier les méthodes françaises. Tout l'équilibre des couleurs en fut changé. Le développement des films est si important pour l'étalonnage de la couleur...

A l'époque où je tournais *Van Gogh* en France, le rendu des couleurs de l'Eastman était encore très grossier. L'œil était complètement trahi, il était impossible d'obtenir des jaunes satisfaisants, ce qui, dans le cas d'un film sur Van Gogh, posait des problèmes. Aussi, au



Glenn Ford dans *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.*

lieu de l'Eastmancolor, avons-nous employé l'Anscocolor, uniquement à cause des jaunes. Aujourd'hui l'Eastmancolor est suffisamment perfectionné pour permettre d'obtenir des résultats satisfaisants avec la couleur.

— Employez-vous la couleur pour renforcer le réalisme, ou pour obtenir des effets de stylisation ?

— La seule façon de styliser la couleur n'est pas dans le film, dans le procédé, mais dans la façon dont vous utilisez les couleurs sur le plateau. Vous devez obtenir des couleurs qui soient absolument fidèles à ce que l'œil voit, de sorte que vous puissiez exactement les équilibrer, les éclairer, et bien rendre le sujet. Mais, si ces couleurs sont fausses, si vous devez chaque fois trouver des équivalents pour chacune d'elles, il est impossible d'obtenir les nuances correctes. C'est un peu comme en peinture : vous avez les couleurs correctes sur votre palette, ensuite libre à vous de styliser autant qu'il vous plaira. Mais vous devez obtenir des couleurs authentiques. Je déteste les effets qu'on fabrique en laboratoire. On doit les obtenir sur le plateau. Ce fut le cas pour le ballet d'*Un Américain à Paris.* Rien ne fut truqué, tout, couleurs, éclairages, stylisation, a été obtenu au moment même du tournage.

— Quelle importance attribuez-vous à la couleur ? Quel rôle joue-t-elle ? Psychologique, affectif, ou purement décoratif ?

— Tous un peu. Cela dépend du sujet. Parfois psychologique, certainement affectif : les couleurs ont toujours un grand pouvoir affectif. Parfois l'absence même de couleur a une signification. Parfois vous voulez rendre dramatiques certaines couleurs.

— *Certains vous reprochent de faire des films trop décoratifs.*

— Je pense que le rôle du décor, comme on dit, est capital. Il découle du sujet, il restitue en termes dramatiques le temps et l'espace où évolueront vos personnages.

— *Le décor serait-il la projection des personnages ?*

— Idéalement, oui.

— *Par exemple, dans* Home from the Hill, *nous avons le sentiment que le décor où vit Robert Mitchum est l'expression de son personnage.*

— La pièce où il vit est rouge. C'est typique de cette partie du Texas, caractéristique de ces gens très riches qui vivent au milieu de leurs trophées de chasse. Nous avons voulu recréer une telle ambiance, avec le cuir, les fusils. C'est une pièce pour homme, un homme du Texas très riche et passionné de chasse. Vous pouvez trouver que cette pièce est trop « décorée », mais le décor, dans ce cas, est typique d'un milieu qui reflète le caractère du personnage. Il renforce le pouvoir dramatique de l'action. Je crois que j'ai eu raison de l'utiliser ainsi.

— *En quelque sorte, le personnage est le décor. Quand il perd ce décor, il n'est plus lui-même.*

— Vous ne pouvez pas séparer le personnage de son milieu, l'isoler arbitrairement par des gros plans. Son milieu, sa façon de vivre, les chaises où il s'assied, la pièce où il vit, tout cela fait partie de sa personnalité. C'est l'histoire de cet homme. C'est ainsi que ses proches le voient. Pourquoi ne le verrions-nous pas de la même façon ?

— *Le problème se ramène en somme à ceci : à qui appartiendra le décor ?*

— Nous avons deux frères, l'un est le fils légitime, l'héritier légal, fait partie de la famille, jouit pleinement de sa situation ; l'autre est le fils illégitime, ne possède rien, vit comme un animal. Tel est le véritable conflit entre les deux garçons.

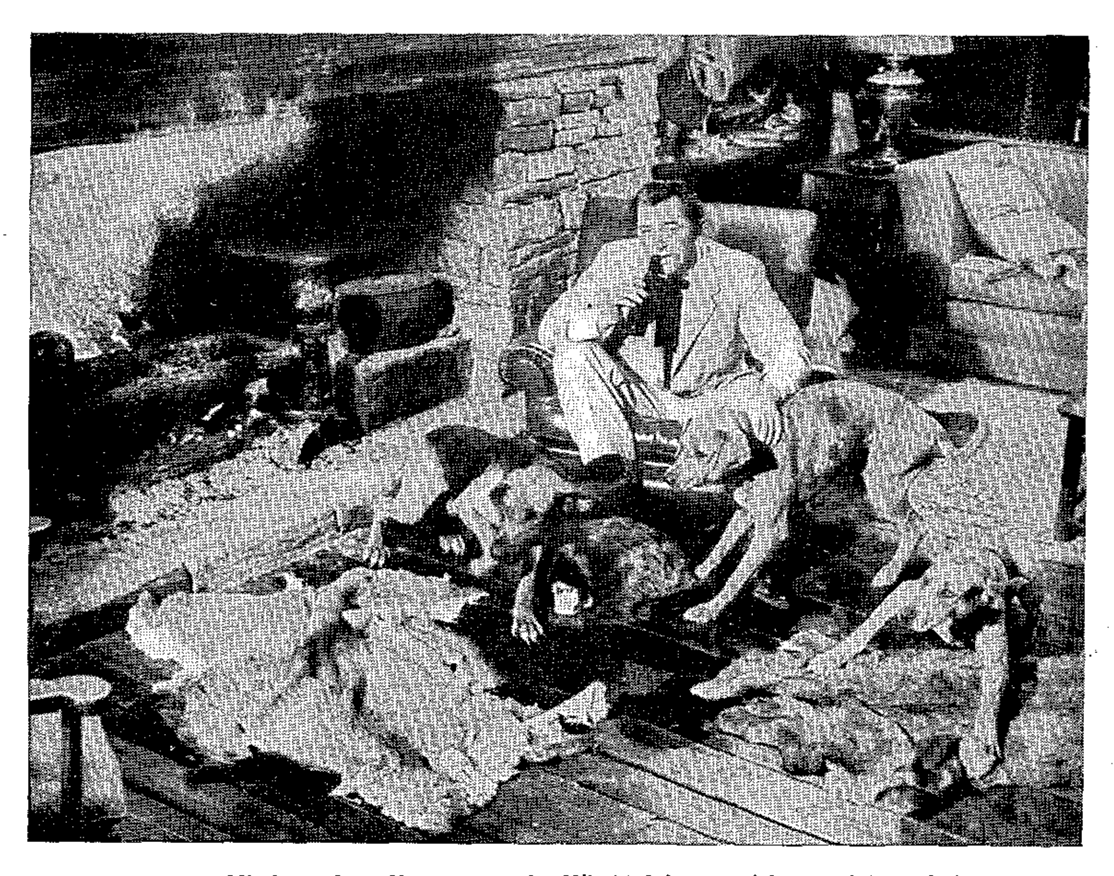
— *Il me semble qu'il y a dans vos films deux couleurs dominantes, le rouge et le vert. S'agit-il d'un pur hasard ?*

— Il s'agit chez moi d'un choix plus ou moins subconscient. Vous avez vos raisons de préférer certaines couleurs pour rendre certaines choses. Il est difficile de s'expliquer là-dessus.

— *L'année dernière, vous nous aviez annoncé votre intention de collaborer avec Saul Bass. Quelles expériences avez-vous tentées ?*

— Finalement, je n'ai pas collaboré avec Saul Bass. Nous n'avons pu utiliser toutes les actualités que nous avions. Je n'en ai gardé que des bouts. Des choses importantes, comme l'entrée des Allemands dans Paris, ont été tournées sur le vif, recréées. J'ai utilisé les actualités avec la couleur rouge, à travers un filtre rouge. La chose se produit trois fois dans le film. C'est très abrupt, très frappant. Le gros de notre effort d'expérimentation a porté sur les quatre cavaliers eux-même. Les silhouettes des quatre cavaliers se profilent sur une vieille cheminée espagnole, en Argentine. Elles sont l'œuvre d'un sculpteur baroque de l'époque. Elles figurent la conquête, la guerre, la pestilence, la mort. Le grand-père parle de l'Apocalypse et fait une allusion à la guerre. Car nous sommes juste avant la guerre, au moment de l'ascension d'Hitler. Un peu plus tard, le grand-père meurt et nous voyons vivre les quatre cavaliers. Ou plutôt leurs sosies, galopant à trois reprises dans le ciel, au *climax* de chacune des trois parties du film. La première fois, on les aperçoit uniquement à travers les éclairs et le tonnerre. La seconde fois, durant le bombardement de Rotterdam. Et à la fin du film, quand le jeune Français et le jeune Allemand sont tués, ils chevauchent dans le ciel au milieu des bombardements. Les cavaliers semblent être l'extension des figurines de la cheminée espagnole, possèdent la même qualité métallique, et vous n'êtes pas tout à fait sûr de les voir réellement. Ils sont vrais ; et pourtant ils paraissent irréels.

Il a fallu trois mois pour mettre au point ces passages, pour préparer les cavaliers et leurs montures, les costumes, les effets, la tempête, le bombardement.



Robert Mitchum dans *Home from the Hill* (*Celui par qui le scandale arrive*).

Le découpage et le scénario.

— *Utilisez-vous les objectifs à courte focale ?*

— Bien que je préfère, d'ordinaire, les longues focales, j'ai dû les employer cette fois-ci. Milton Krasner (qui fut aussi l'opérateur de mes deux films précédents) a recherché une grande profondeur de champ. Il excelle dans ce genre d'effet, notamment pour les éclairages. Le champ est si vaste, l'action si grouillante, les foules si nombreuses... Nous avons utilisé peu de gros plans. Prenons le prologue qui se déroule en Argentine et montre toute une famille. Il y a tant de personnages dans chaque scène que les gros plans seraient mal venus. La profondeur de champ s'imposait.

— *Y a-t-il une ressemblance entre votre nouveau film et* Bells Are Ringing *où vous avez utilisé des plans-séquences ? Quand utilisez-vous ces plans-séquences ?*

— Tout dépend de la scène à tourner. Parfois, on filme toute une scène en continuité, et puis on prend des gros plans de cette même scène. Il s'avère que les acteurs jouent mieux dans les séquences longues, ils ont plus d'entrain, plus d'énergie. Si vous isolez un détail, forcément il faut tout reprendre à froid, faire naître à nouveau l'émotion. C'est un peu comme au théâtre, vous jouez une scène en continuité, l'émotion se dégage

naturellement, les acteurs, neuf fois sur dix, sont bien plus naturels que dans les gros plans que vous filmez pour vous couvrir. Et, la plupart du temps, ces gros plans de couverture ne servent à rien, parce que les acteurs jouent cent fois mieux dans les plans-séquences. Leur travail est plus inspiré.

— Quelles recherches de style vous préoccupent-elles particulièrement ? Y a-t-il des effets que vous auriez autrefois utilisés et qui, aujourd'hui, ne vous intéressent plus ?

— Il m'est difficile de vous répondre. Seul me préoccupe le style du film que je suis en train de tourner. Chaque fois que je me lance dans un nouveau film, j'ai comme le sentiment de n'avoir jamais fait de film auparavant. Si j'ai un style, il surgit spontanément. Je n'ai pas conscience des ressemblances qui peuvent exister entre mes divers films pour ce qui est du style. Vous tournez un film de telle ou telle façon, selon l'inspiration du moment. Mais je n'adopte jamais systématiquement un style. Je fais ce qui me semble juste.

— On voit rarement dans vos films des plongées ou des contre-plongées. S'agit-il, de votre part, d'une intention délibérée ?

— Non, je crois que vous vous trompez. Je les emploie chaque fois que j'en ai besoin.

— Il semble que vous tendez vers un dépouillement toujours plus poussé. Si l'on compare Le Pirate *et* Bells Are Ringing, *par exemple, le second paraît très sage par rapport au premier.*

— Oui. *Le Pirate* est une fantaisie haute en couleurs, théâtral au possible, flamboyant, pirouettant, plus grand que nature. L'action se déroule aux Antilles. Le contraire de *Bells Are Ringing,* situé à New York et dont le seul moment flamboyant est la réception dans la grande maison : cela correspond à la réalité. Chaque scène exige son style particulier. Vous ne savez pas pourquoi vous choisissez tel style plutôt qu'un autre, à tel moment, mais vous avez le sentiment d'être dans le vrai. Dans *Les Quatre Cavaliers,* certains passages sont flamboyants, d'autres non. Chacun se situe à un niveau différent d'existence.

Prenez l'un des ballets de *Bells Are Ringing.* L'action se passe dans une cave sordide, en brique sombre, à la monotonie envahissante. Je ne filmerai pas la scène de la même façon que si nous étions dans une boîte de *beatniks* ou à un cocktail. Quand vous observez la réalité, parfois vous voyez que tout est tranquille, comme maintenant, dans cette pièce, ou bien, au contraire, nous assistons à un tohu-bohu, une agitation frénétique. Les différents moments d'un film sont autant de petits films différents. La caméra vous aide à trouver le *tempo* juste.

— Quand vous choisissez un scénario, en prévoyez-vous aussitôt la mise en scène ?

— D'abord, ce qui vous intéresse, c'est le contenu littéraire du film ; savoir ce qu'on pourra en tirer. Vous vous mettez à l'étudier, vous le pénétrez petit à petit. Soudain, vous commencez à le voir selon un certain point de vue. Ainsi, je viens d'achever *Les Quatre Cavaliers* et je dois me mettre rapidement à préparer *Two Weeks in Another Town.* J'ai quelques vagues idées sur le sujet. Mais elles ne sont pas encore très cohérentes, je me sens malheureux. Jusqu'au moment où le sujet prend forme dans votre esprit, où vous le voyez clairement. Sans entrer dans chaque détail, vous devinez le *tempo* qu'il devra avoir, les caractéristiques qui seront propres à ce groupe de personnages à l'exclusion de tout autre. C'est ce que je m'efforce d'obtenir.

Prenons, si vous voulez bien, *Comme un torrent.* J'aime beaucoup l'histoire, ainsi que les acteurs, Frank Sinatra, etc. Je commence à penser aux personnages, je vois Shirley Mac Laine dans le rôle de la jeune fille. Le film prend forme. Les détails se précisent. J'aperçois une petite ville américaine, minable, criarde, une sorte de *juke-box* avec ses lumières au néon, ses bars et ses joueurs de poker. Tout à fait l'intérieur d'un *juke-box.* Le film se colore, acquiert une saveur particulière. Tout votre travail se trouve influencé par cette vision. Elle dicte le *tempo,* le style de tournage, la direction d'acteurs. Tout semble s'ajuster parfaitement. Le déclic s'est produit. Vous savez exactement où vous allez.



Frank Sinatra et Shirley Mac Laine dans *Some Came Running* (*Comme un torrent*).

— *Le* background *est très important dans l'élaboration de vos films ?*

— Oui, mais le plus important, c'est l'histoire et les personnages. S'ils ne sont pas satisfaisants, vous travaillez dans le noir.

— *Le studio vous laisse-t-il une complète indépendance ?*

— Je suis pratiquement aussi libre que si j'étais indépendant. Je dois, bien sûr, faire quelques compromis, comme cela est inévitable, mais je puis suivre mon film du début à la fin. Le plus difficile est de bien choisir les acteurs. En général, je tombe d'accord avec le studio. Malheureusement les studios n'ont plus des acteurs en permanence, comme autrefois, les acteurs ne sont pas toujours libres quand vous les désirez. D'où certains compromis.

Les sujets.

— *Nous aimons inégalement les sujets que vous traitez. Celui de* The Reluctant Debutante, *par exemple, nous semble très médiocre. En revanche, la mise en scène...*

— D'accord pour le sujet. Mais le décor émane spontanément du sujet, il est très

anglais, Les cafés, les salles de bal, sont si... anglais. Vous devez trouver la couleur et l'ambiance appropriées à ce décor.

— *Le vrai sujet du film n'est-il pas l'effort d'une jeune fille de l'aristocratie pour échapper à son milieu, donc à un certain décor, et son échec, puisque par une ironie du destin elle épousera ce même milieu, ce même décor ?*

— A une exception près. Le décor est représenté non seulement par le décor lui-même, mais par Kay Kendall. Elle est la partie vivante, la partie mouvante du décor. Elle représente les mêmes valeurs que le décor, si ce n'est qu'elle les représente activement.

— *On a l'impression que c'est un film fait sur la course, que chaque personnage essaie de poursuivre l'autre.*

— Oui. Je trouve ça magnifique.

— *Avez-vous une idée morale sur vos personnages, au départ ?*

— Ce qui me préoccupe, c'est de pouvoir croire que ces personnages sont vrais. La difficulté c'est de trouver un moyen de les rendre vrais. Parfois, ils n'ont aucune consistance. Souvent, au cinéma, les personnages sont trop consistants. Ils font uniquement ce qu'indique l'action, même si cela n'a rien à voir avec la réalité. Les films de la Nouvelle Vague ont eu le mérite de nous montrer que c'était une erreur. Ils montrent aussi l'inconsistance des êtres, cela est excellent. Si les films sont parfois si ennuyeux, c'est parce que les personnages sont trop liés à l'action, on ne voit rien d'autre d'eux. Vous devez vous attacher à montrer en quoi ces personnages diffèrent les uns des autres. Même si vous n'y parvenez pas tout à fait, vous devez toujours en être conscient. Imaginez que telle chose leur est arrivée, qu'ils sont ainsi faits, et ce qui les a rendus ce qu'ils sont.

— *Vos personnages semblent toujours à la recherche de quelque chose qui leur échappe. Pour certains d'entre eux, tout arrive si naturellement qu'ils n'ont besoin de rien chercher. Par exemple, dans* Home from the Hill, *le fils légitime veut tout posséder et ne réussira pas, tandis que le fils illégitime, qui n'a pas d'ambition, réussira.*

— Le jeune fils a tout reçu en partage, ses parents voulaient gagner son affection. Quand la tragédie s'abat sur lui, il n'est pas préparé, il en est tout bouleversé. Tandis que l'autre garçon, qui n'a rien reçu dans sa jeunesse, qui a été mal traité, qui a subi humiliations sur humiliations à chaque moment de son existence, est mieux préparé à affronter les événements, à se défendre.

— *Chaque personnage semble poursuivre un rêve, son rêve, et s'efforce de matérialiser ce rêve. Votre œuvre est-elle fondée sur cette idée ?*

— Peut-être, je n'y avais jamais pensé. Pour faire vivre un personnage, vous cherchez à savoir ce qu'il aime, comment il se comporte dans la vie courante. Vous voulez savoir ce qui lui manque, quels sont ses rêves, ses désirs, ses échecs. Ou bien alors il n'est pas un être humain. Les rêves jouent un rôle capital, c'est la première chose qu'un psychiatre veut savoir d'un patient.

— *Quel sera le sujet de votre prochain film,* Two Weeks in Another Town ?

— Le sujet est emprunté à un roman d'Irwin Shaw. L'autre ville, c'est Rome. C'est l'histoire d'un groupe d'Américains expatriés à Rome, des gens de cinéma. Nous avons réuni la même équipe que pour *The Bad and the Beautiful* : John Houseman, producteur ; Charles Schnee, scénariste ; Kirk Douglas, interprète ; moi-même, signant la mise en scène. Edward G. Robinson joue le rôle d'un grand metteur en scène à l'étoile pâlissante. Il prépare un film à Rome. Kirk Douglas est une ancienne vedette de cinéma qui a cessé de jouer. Il a été soigné dans un hôpital pendant un certain temps. Le metteur en scène, qui est son ami, lui demande de venir à Rome jouer dans son film. Kirk Douglas vient à Rome, il sort à peine de l'hôpital où on l'a soigné pour troubles mentaux. Il est en proie à une grande confusion intérieure. Et, au cours des deux semaines qu'il passe à Rome, il se retrouve lui-même.

Il y a aussi une jeune Italienne, on y parle pas mal du cinéma italien, il y a beaucoup de choses drôles sur le doublage des films en Italie.



Kay Kendall et Rex Harrison dans *The Reluctant Debutante* *(Qu'est-ce que maman comprend à l'amour ?).*

L'ami de Kirk Douglas, le producteur, est un grand opportuniste, il se sert des gens. L'ancienne femme de Kirk Douglas, jouée par Cyd Charisse, est très belle, mais aussi plutôt vicieuse, décadente. Elle traverse l'Europe de long en large avec une amie grecque, millionnaire. Elle exerce une grande influence sur lui. La jeune Italienne, avec laquelle Douglas a une liaison, est fiancée à un jeune acteur qui le jalouse. Claire Trevor joue la femme du metteur en scène. Le sujet réside dans la description de cet imbroglio et de la manière dont Douglas le résout et se retrouve lui-même, redevient quelqu'un.

— *On pensera à* The Bad and the Beautiful, *mais aussi à* The Cobweb.

— Non, il y a peu de rapports avec *The Bad and the Beautiful,* sauf qu'il s'agit de la faune hollywoodienne. Dans le premier film, Douglas jouait un personnage d'autocrate, doué d'un grand charme, n'hésitant pas à écraser tous ceux qui se mettaient en travers de son chemin, désireux de réussir à tout prix. Ici, au contraire, c'est le metteur en scène qui tient ce rôle, qui se sert des gens. Douglas joue un personnage entièrement différent. C'est un sujet d'une grande force dramatique.

— *On dirait qu vous avez une affection particulière pour les sujets décrivant des maladies mentales, des cas cliniques ?*

— J'étais très emballé par *The Cobweb.* Le public s'intéresse de plus en plus aux films ayant un arrière-plan psychiatrique. Souvent, à l'insu des spectateurs, des références psychiatriques se glissent dans les histoires traitées à l'écran.

Les acteurs.

— *Comment travaillez-vous avec les acteurs ? Les faites-vous beaucoup répéter ?*

— J'aime bien les répétitions. Mais rarement avant le tournage, parce qu'il est très difficile de rassembler toute la distribution en temps voulu. Il est possible de le faire pour certains films, quand tous les acteurs sont là. Le plus souvent, des acteurs manquent, arrivent plusieurs semaines après le premier tour de manivelle, même s'ils jouent un rôle important. Pour ma part, je n'ai jamais disposé d'une distribution complète à la veille du tournage.

Mais si vous arrivez à réunir ces conditions idéales, c'est une idée excellente. Il faut également disposer des décors et accessoires principaux, car ils affectent le rythme du film et le travail des comédiens. On ne répète jamais assez.

— *Quand un acteur doit exprimer un sentiment, lui dites-vous ce qu'il doit faire, ou lui demandez-vous de retrouver par lui-même ce sentiment, tel qu'il aurait pu l'éprouver dans la vie véritable ? Par exemple, dans* The Bad and the Beautiful, *Lana Turner entre dans la chambre de Kirk Douglas qui lui dit qu'il ne veut plus vivre avec elle. Aussitôt, on lit sur son visage une terrible expression de souffrance et de désespoir. Lui avez-vous dit de prendre cette expression, ou lui avez-vous demandé de la trouver elle-même, à partir de ses propres expériences ?*

— Dans un tel cas, j'essaie d'expliquer qu'il n'y a pas uniquement une émotion, mais deux ou trois émotions qui entrent en conflit l'une avec l'autre. J'essaie d'expliquer ce qu'elle doit ressentir intérieurement, à ces différents niveaux. Il y a toujours plusieurs choses qui affectent la sensibilité d'un individu, à un moment donné. Ainsi, quand Lana Turner se voit rejetée et apprend que Kirk Douglas ne veut plus d'elle, elle éprouve un choc, car, pour elle, c'est totalement inattendu. Rien dans le comportement de Douglas ne laissait prévoir cette attitude. Il éprouvait un sentiment d'humiliation, et elle découvre soudain qu'il cachait quelque chose. D'où la violence de la réaction de Douglas, et aussi sa stupidité. Pour elle, le choc est brutal, il est impossible de prévoir un tel changement d'attitude chez autrui. Elle avait trouvé le bonheur, elle se sentait toute différente. Et brusquement ce choc... comme un accident. On n'arrive pas à s'adapter à de pareilles choses. Alors, elle s'enfuit dans sa voiture, ne sachant plus ce qu'elle fait, où elle va, ne sachant même si elle conduit une voiture. La note dominante dans toute cette scène est, de sa part, un sentiment d'incapacité à réaliser ce qui vient de se produire. Il faut traduire cette émotion.

— *On peut distinguer deux sortes de metteurs en scène : les Billy Wilder, les Otto Preminger, qui sont de vrais tyrans sur le plateau, qui obligent leurs comédiens à copier leurs gestes, leur façon de parler, et ceux qui, au contraire, laissent à l'acteur entière liberté. Quelle méthode préférez-vous ?*

— J'utilise l'une et l'autre méthode, selon les exigences du moment. D'abord je commence par laisser entière liberté à l'acteur, je lui demande de trouver par lui-même les caractéristiques de son personnage, et la meilleure façon de les mettre en évidence. Si cette méthode se révèle insuffisante, j'essaie de trouver d'autres détails qui, peut-être, l'aideront à créer son personnage et qui sont enfouis dans sa conscience. Je récrirai même les dialogues s'il le faut. Si ces méthodes échouent — et souvent votre temps est très limité — il m'arrive parfois de demander à l'acteur d'imiter pratiquement ce que je lui montre. Après tout, ce qui compte, c'est le résultat ! Chaque acteur pose un problème différent : l'important, c'est de permettre à chacun de donner le meilleur de lui-même.

Nombre d'acteurs se réclament des méthodes de l'Actors Studio. Parfois l'Actors Studio aboutit à des résultats merveilleux, parfois non. Il arrive que les comédiens de cette école se fassent illusion à eux-mêmes. J'utilisais un jour des comédiens de l'Actors Studio, très préoccupés de faire naître leur jeu de leur propre expérience émotive. Voulant tout revivre

et souffrir dans leur chair... Je leur dis : « Oui, je sais, vous êtes très émus, intérieurement vous bouillez comme un volcan en éruption. Mais vous ne vous rendez pas du tout compte du résultat : rien ne se produit, le spectateur ne voit rien. Il faut trouver une autre méthode. Votre jeu est si confidentiel que personne ne remarque rien. »

— Dans votre découpage technique, indiquez-vous tous les jeux de scène, ou écrivez-vous uniquement l'essentiel ?

— Je ne donne pas de détails de mouvement et d'expression, car je risquerais de commettre des erreurs. Vous devez certes, préparer soigneusement votre découpage, mais laisser à chacun toute liberté d'improviser, tenir compte de la personnalité du comédien, des changements qui se produisent quand les acteurs se trouvent face à face. Il faut laisser le champ libre à l'intuition, on ne peut tout préparer à l'avance.

— Que mettez-vous dans votre script ?

— Très peu. Certaines choses sont trop difficiles à expliquer, parfois il vaut mieux que l'acteur connaisse uniquement son dialogue. Ensuite, vous créez le rôle en cours de tournage, sur le plateau. On peut réciter une phrase vingt fois, et, chaque fois, elle aura un sens différent.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)



Glenn Ford et Lee J. Cobb dans *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.*

RENCONTRE AVEC PHILIP YORDAN

par Bertrand Tavernier

Si les CAHIERS *n'ont pas, jusqu'à présent, interviewé de scénaristes, ce n'est pas qu'ils nourrissent à leur endroit, contrairement à la rumeur, de noirs préjugés : ils appartiennent tout simplement à une espèce difficilement saisissable. Philip Yordan, qui séjourne à Paris, se trouve être une capture de choix. Inutile de le présenter à nos lecteurs :* Johnny Guitar, The Man from Laramie, The Last Frontier, *etc., s'en sont depuis longtemps chargé. Il apparaîtra intéressant de confronter son point de vue, sur les mêmes films, avec celui d'un Anthony Mann, ou celui d'un Nicholas Ray, exprimés précédemment ici-même.*

Mon premier contact avec le cinéma ? Ce fut extrêmement simple. Je vivais à New York, écrivant des pièces de théâtre, quand je rencontrai William Dieterle qui m'engagea pour travailler avec lui sur le scénario de *The Devil and David Webster,* mais je ne fus pas mentionné au générique. Puis j'écrivis le scénario d'un film intitulé *Syncopation* et signai un contrat avec les King's Brothers pour plusieurs œuvres distribuées par la Monogram. Il y eut *Unknown Guest, Johnny Does not Live Here,* avec Simone Simon, qui n'était pas mal ; le thème reposait sur le même principe que *La Garçonnière,* mais avec quelques années d'avance, et bien des points sont identiques dans les deux productions. Ensuite, laissez-moi me rappeler... j'écrivis le script de *When Strangers Marry,* avec Bob Mitchum, Kim Hunter et Dean Jagger, qui ne coûta que dix-neuf millions et était réalisé par William Castle, un spécialiste, pas maladroit du reste, des productions à bon marché pas trop médiocres.

Dans *Dillinger* de Max Nosseck, nous suivîmes la réalité de très près, en essayant de donner à l'histoire un ton réaliste qui fut très goûté, à l'époque. Ce fut un véritable triomphe. A l'issue de ce film, Lawrence Tierney devint une vedette de premier plan. Dans *The Chase* (*L'Evadée*) d'Arthur Ripley, avec Michèle Morgan et Robert Cummings, il y avait une bonne atmosphère ; dans *Edge of Doom* (*La Marche à l'enfer*) de Mark Robson, des détails curieux. Vous connaissez l'histoire ? C'est un jeune garçon qui demande à un prêtre de l'aider à se procurer de l'argent ; ce dernier refuse ; il le tue avec un crucifix. Vous voyez d'ici nos démêlés avec la censure... C'est Farley Granger qui jouait le jeune garçon et Dana Andrews le prêtre.

— *Quelle était à cette époque la situation du scénariste à Hollywood ? A-t-elle évolué depuis ?*

— On a raconté beaucoup d'inepties sur Hollywood, sur le rôle des scénaristes, sur leur importance. Avant la guerre, c'est un fait, le travail à la chaîne triomphait un peu partout. Mais tout changea, sauf pour les comédies et les *musicals,* genres qui nécessitent plusieurs personnes capables de trouver des gags, des idées drôles. Les drames, les westerns sont le plus souvent écrits par un ou deux bonshommes. Quelquefois, on est amené à aider un ami à rendre service à un producteur et l'on travaille sur un scénario sans être mentionné au générique. Ainsi, j'ai collaboré à des scripts pour Buddy Adler sans les signer, ou, inversement, des personnes ont cosigné des sujets dont j'étais le seul et unique auteur ; ainsi, pour *Detective Story,* j'acceptais de voir mon nom accolé à celui de Robert Wyler,



Joe Macbeth de Ken Hughes.

qui, en réalité, n'avait pas écrit la moindre phrase, ne sachant pas l'anglais, mais que cela aidait à obtenir une situation.

D'autre part, il faut redire que les metteurs en scène américains ne se désintéressent pas du scénario, même si leur nom ne figure presque jamais au générique. En effet, il existe un syndicat, la *Directors'Guild,* qui leur interdit de figurer au générique, s'ils n'ont pas écrit un certain pourcentage du scénario et qui leur garantit la liberté, sur le plateau, de changer certaines scènes, s'ils le désirent. Mais Wyler, par exemple, surveille attentivement tous ses sujets.

— *Dans les films que vous avez énumérés plus haut, y en a-t-il que vous aimez particulièrement, que vous avez eu plaisir à écrire ?*

— Eh bien, voyez-vous, je vais vous dire quelque chose qui me tient particulièrement à cœur. J'ai écrit beaucoup de scénarios. La plupart sont mauvais, quelques-uns sont bons et contiennent des choses intéressantes, mais aucun n'a jamais été refusé ; tous ont été tournables. Je m'explique : quand je m'attaque à un sujet, de commande ou non, commercial ou non, je pense d'abord aux spectateurs, je m'identifie avec eux. Je n'écris pas pour moi, mais bien pour les autres, et il faut que ce que je veux dire soit compréhensible par tous et, surtout, soit tournable, soit cinématographique. En France, vous avez des dizaines de scénarios, splendidement écrits, mais qu'il est impossible, ou très difficile de mettre en scène.

Quand j'écrivis *The Devil and Daniel Webster,* je composai de belles phrases, bien construites. William Dieterle me dit simplement : « Où voulez-vous que je mette la caméra ? » C'est aussi simple que cela ! J'écris pour qu'une petite boîte carrée, munie

d'un objectif, concrétise mon idée, j'écris pour la caméra. Je veux que ce que j'écris soit filmable et je m'applique pour que ça le soit. Ensuite, selon le temps dont je dispose, la valeur du sujet ou du réalisateur, je peux ajouter des détails personnels. Quelquefois, ces sujets sont bien mis en scène ; d'autres fois, non. Ainsi *Joe Macbeth,* qui était un bon scénario, fut massacré par des acteurs détestables et un réalisateur minable. *Plus dure sera la chute* fut filmé par un robot, Mark Robson, qui fit un travail correct, mais sans talent.

— *Pourquoi l'avoir choisi, alors que vous produisiez le film ?*

— Parce qu'il était sous contrat avec la Columbia. Je crois que *Plus dure sera la chute* est tout de même ce qu'il a fait de mieux. Tenez, *Quand la Marabunta gronde,* que j'écrivis d'après une très courte nouvelle et qui contenait des idées assez drôles, d'ordre érotique surtout — eh bien, on a choisi pour le réaliser Byron Haskin, qui s'occupait des effets spéciaux à la Warner, simplement parce que le film comportait des effets spéciaux ! Il était incapable de diriger des acteurs et de régler un travelling.

— *Ranald Mac Dougall travailla aussi à ce film ?*

— Il écrivit juste quelques scènes à la fin, c'est tout. J'aime bien Ronnie d'ailleurs... mais sa participation fut des plus minimes, comme celle de Russel Hughes dans *La Charge des Tuniques bleues.* Il s'était occupé du premier état du scénario, mais je changeai tout par la suite.

— *A cette époque-là, vous avez écrit plusieurs pièces, dont* Anna Lucasta *qui fut filmée deux fois.*

— Oui, la première par Irving (1)... je ne me rappelle même plus le nom. C'était misérable. La deuxième adaptation, due à Arnold Laven, se déroulait chez les Noirs (avec Sammy Davis), et ce n'était pas mal du tout.

Lerner et Horner.

— *Votre première œuvre très importante fut* La Maison des étrangers *de Mankiewicz.*

— Oui. C'était un très bon film, très honnête. Joe, à cette époque, avait déjà signé quelques bonnes choses, et il s'enthousiasma pour le scénario. Un jour cependant, il dit au producteur, Sol C. Siegel : « Je veux bien faire ce film, à condition de pouvoir changer des scènes. » (Il voulait être mentionné au générique). Siegel refusa. L'affaire alla devant Zanuck qui interdit à Joe de changer un mot. Il le tourna donc tel quel, et avec une classe formidable ! Le côté social était passionnant et les acteurs remarquables. Quand je pense au *remake* qu'en a fait Dmytryk, *remake* auquel j'ai travaillé et qui fut totalement loupé ! D'ailleurs Dmytryk est « une cloche » (*a bum*), et sa distribution était aberrante, surtout en ce qui concerne Widmark. Spencer Tracy était moins bon qu'Edward G. Robinson, et la mise en scène molle et paresseuse.

— *Quel a été votre rôle dans* Detective Story ?

— A l'origine, comme vous le savez, il y avait une pièce de théâtre que j'ai adaptée. Elle se déroulait dans une dizaine d'endroits différents et j'essayai de tout centraliser dans le commissariat de police. Ce fut un travail technique très difficile, car il fallait éviter de tomber dans l'arbitraire, et il était nécessaire de donner à certains personnages une motivation qui n'existait pas dans la pièce. C'est pourquoi j'inventai le prologue.

Je crois que la morale de *Detective Story* a été mal comprise. Le personnage interprété par Kirk Douglas n'était, en aucun cas, un héros, un modèle, mais bien un fasciste américain de la plus belle espèce. Oui, c'est ça, un fasciste, un personnage haïssable.

— *Nous n'avons pas vu* Man Crazy, *d'Irving Lerner, que l'on dit intéressant.*

---

(1) Rapper.



Man Crazy d'Irving Lerner.

— Je l'ai écrit et produit : en effet, le résultat était intéressant. C'est simplement l'histoire de trois jeunes filles (dont Christine White et Coleen Miller) qui, ayant trouvé de l'argent, vont en ville, boivent, courent après des marins, avec ce qui s'ensuit, finissent par se faire arrêter et renvoyer chez elles. Le côté social était assez réussi et l'atmosphère très originale. Irving fit du bon boulot.

Je collaborai encore avec lui pour *Studs Lonegan,* d'après le livre célèbre de James T. Farrell, qui se déroulait durant les années trente. L'acteur principal fut mal choisi et il y eut des fautes, mais la production, dans son ensemble, n'était pas sans intérêt, surtout en raison du caractère pessimiste du thème. J'ai voulu aller à l'encontre d'un mythe solidement ancré en Amérique, que l'on peut appeler « *The American Dream* », et qui veut que, du fait qu'on désire passionnément quelque chose ou quelqu'un, on l'obtienne automatiquement. Dans *La Garçonnière,* par exemple, Lemon aime tellement Shirley Mac Laine, que celle-ci finit par tomber également amoureuse de lui. Dans *Studs Lonegan,* on voit un personnage qui aime une femme qui, elle, ne l'aime pas. Elle se marie. Lui, espère toujours qu'il pourra l'avoir un jour, mais il se saoule, comme dans *Samedi soir, dimanche matin,* et finit par engrosser une fille de rien qu'il laisse tomber. Quand il s'aperçoit de son amour, elle ne veut plus de lui, c'est trop tard. Cette œuvre déplut aux U.S.A., car elle allait à l'encontre des idées professées par certains et ne fut même pas distribuée en France, parce que trop oppressante.

— *Que représentent pour vous des films comme* Association criminelle, Le Souffle sauvage, La Chevauchée des bannis ?

— Pratiquement, rien du tout, sauf *La Chevauchée des bannis* qui était une production

très ambitieuse, mais qui n'obtint aucun succès. Je crois que nous avons échoué, André de Toth et moi-même, dans notre effort de dépeindre une lutte essentiellement psychologique, mais il y avait deux ou trois scènes valables.

— N'avez-vous pas participé à la réalisation ?

— Non. Heureusement ou malheureusement, c'est à vous de décider. *Le Souffle sauvage* n'est qu'un produit commercial sans intérêt et mal réalisé. *Association criminelle* est un peu meilleur. Joe Lewis est un technicien, supérieur à Mark Robson, mais sans originalité.

Cependant, il y a un film que j'ai écrit et produit (d'après une nouvelle de John Mac Partland) et que je trouve intéressant. C'est *La Nuit bestiale* que réalisa Harry Horner. Nous avions là cinq ans d'avance, car c'était la première œuvre qui présentait des *beatniks,* bien avant ce que l'on appelle l'Ecole de New York, ce ramassis de jeunes gens prétentieux et sans talent (sauf John Cassavetes) qui ont fait beaucoup moins bien, à mon point de vue, qu'Harry Horner.

Mann et Ray.

— Vous êtes surtout connu en France pour les films que vous avez faits avec Nicholas Ray et Anthony Mann.

— Eh bien, je tiens Anthony Mann et Nicholas Ray pour deux très grands réalisateurs avec qui j'ai eu un immense plaisir à travailler, bien qu'ils soient très différents l'un de l'autre. Anthony Mann est formidable pour les extérieurs, Nicholas Ray pour les intérieurs. Tony est simple, direct, intelligent, il va droit au but. Donnez-lui une montagne, une plaine, il vous placera la caméra au meilleur endroit, vous montrera cette montagne, cette plaine, comme personne n'avait su le faire avant lui.

Ah, si l'on pouvait conjuguer les qualités de ces deux auteurs, l'on obtiendrait le plus beau film du monde !

Nick, lui, n'a jamais eu de chance et les Américains ne l'aiment guère. On apprécie certains de ces films, mais on craint leur réalisateur. Il a eu des ennuis avec les producteurs, les distributeurs, a vu ses films mutilés, défigurés, coupés, n'obtenir aucun succès commercial, ce qui l'a forcé à tourner de mauvais scénarios. S'il avait été toujours totalement libre, nous aurions affaire à cinq ou six chefs-d'œuvre de plus.

— Johnny Guitare *a eu beaucoup d'ennuis, je crois ?*

— Oui, d'abord avec la censure, ensuite avec la critique qui, aux U.S.A., l'a littéralement éreinté. On n'a rien compris à nos intentions profondes. Financièrement, cependant, cela a été un succès qui a sauvé les Studios Republic.

— Vous avez voulu traiter une parabole antimaccarthyste ?

— Oui, oui. Je suis bien content que vous me disiez cela, car les allusions antimaccarthystes nous ont valu les ennuis avec la censure dont je viens de vous parler. Nous avons d'ailleurs joué un bon tour à Ward Bond, qui était, comme vous savez, un des meneurs du parti fasciste à Hollywood. Nous lui avons fait jouer le rôle du chef de la milice, un extrémiste fascisant faisant régner la terreur. Et lui croyait que son personnage était un héros, un bonhomme sympathique ! Il n'avait rien compris. Je dois dire que j'ai toujours été obsédé par le thème de *Johnny Guitare* : vous vivez calmement dans un endroit tranquille, quand, tout à coup, surgit un individu qui vous dit : « Vous n'avez pas le droit de vivre ici, pour telle ou telle raison, aussi fichez le camp, sinon... » Moi, je vous le demande, pourquoi n'ai-je pas le droit de vivre où je veux ?

Je crois que c'est un sujet essentiellement moderne, un drame dû au développement de la morale petite-bourgeoise qui favorise cette politique de terreur.

Il y avait d'autres choses dans *Johnny Guitare* : une violente attaque contre le puritanisme, en la personne de la vieille fille refoulée, incarnée par Mercedes McCambridge. Il y



The Wild Party (*La Nuit bestiale*) de Harry Horner.

avait aussi, bien sûr, Johnny, sorte de héros de tragédie en proie aux Furies, à un Destin qui venait du dehors et dont l'arrivée provoquait le drame.

— *Il y avait aussi le ton très lyrique, très élégiaque de l'histoire d'amour.*

— Oui, j'ai voulu construire une histoire lyrique qui permît à Nick de donner libre cours à ses idées baroques. Il a collaboré avec moi, moins sur le plan dramatique que sur le plan architectural, composant des décors comme celui du *saloon*, établissant les rapports géométriques des lieux. Personnellement, je trouve sa mise en scène prodigieuse, d'autant plus qu'il n'a guère été aidé par les Studios Republic, avec leur Trucolor.

Vous savez comment le film s'est fait ? M. Herbert J. Yates a dit simplement : « Prenez Joan Crawford, et faites qu'elle soit heureuse pendant le tournage. » Nous avons choisi le roman de Chanslor sans en garder le moindre mot, seulement le titre ; et nous avons dû écrire une histoire où la femme avait la vedette, chose rare dans le western.

— *Justement, à propos du western, nous aimerions savoir quelle est votre position à l'égard de ce genre et de son évolution.*

— Tout part d'un fait extrêmement simple : je déteste une certaine catégorie de héros modernes, ou plutôt un certain type de personnages dont on a voulu faire des héros. Regardez Gregory Peck dans *L'Homme au complet gris* : un seul problème l'obsède, son gain hebdomadaire. Les films sont remplis maintenant de ces personnages veules. Donc, j'ai voulu réagir contre cette mentalité petite-bourgeoise, en essayant de retrouver la pureté du héros des tragédies antiques, des tragédies grecques et, là-dessus, je me suis parfaitement entendu

avec Anthony Mann. J'ai voulu recréer une mythologie tragique, en donnant une large place au Destin, à la Solitude, à la Noblesse. Un homme arrive qui vient on ne sait d'où, qui va on ne sait où, qui est déchiré par les Furies et qui cherche désespérément la paix intérieure.

Ce type de héros, j'ai voulu le *conjuguer avec un* personnage typiquement américain, typiquement populaire aussi. Celui dont on dit, quand il passe dans la rue : « C'est un homme. » Celui dont on dit, quand il s'asseoit dans un bar ou dans un saloon : « C'est un homme. » On dit cela sans savoir pourquoi, et l'on a raison. Il peut être un bûcheron, un cow-boy, un conducteur de poids lourds. Généralement, il vit en solitaire, sans jamais rien demander à personne, sans mendier, toujours à la recherche de la dignité. Il ne méprise pas les hommes, mais il ne les craint pas non plus et, si on l'attaque, il devient dangereux. Dans un régiment, ce peut être un simple soldat : au bout de deux ou trois jours, tous, y compris ses supérieurs, sentent à qui ils ont affaire. Quand il a peur, tout le monde a peur.

Je le répète, ce personnage n'est pas un danger pour les autres, ce n'est pas un fasciste. Il est digne. Il recherche la dignité. Il ne se bat jamais, à moins d'y être forcé ; mais alors, là, il est terrible.

D'ailleurs, ce personnage disparaît de plus en plus aux U.S.A., et, avec lui, ce sont les tripes de l'Amérique qui fichent le camp. Et, croyez-moi, c'est une chose bien dramatique...

J'ai donc essayé de fondre ces deux types de héros et cela a donné, grâce à Anthony Mann, le protagoniste de *L'Homme de la plaine,* de *Cote* 465, personnages dont nous avons renforcé la vulnérabilité physique, afin d'éviter de tomber dans le manichéisme dangereux du Héros qui, se croyant infaillible et puissant, se permet de juger les gens qui l'entourent et de s'arroger droit de vie et de mort. A la puissance X, cela donne Hitler. Tandis que la force de Stewart est d'abord morale. Je crois que cela est sensible dans *L'Homme de la plaine* ou dans *Cote* 465. Dans *Johnny Guitare* aussi... et dans *Bravados,* mais Henry King a tout brouillé.

Shakespeare.

— *N'avez-vous pas été influencé par Shakespeare ? Je pense non seulement à* Joe Macbeth, *mais aussi à* La Charge des Tuniques Bleues.

— Dans la mesure où j'adore Shakespeare, oui, mais seulement dans la conception des scènes, dans leur dramaturgie, et non dans le style des dialogues.

Vous venez de mentionner un film qu'on aime beaucoup en France et qui a été un échec fantastique aux U.S.A. Franchement, je crois que nous n'avons pas réussi *La Charge des Tuniques Bleues.* Les gens n'ont pas compris, donc nous nous sommes mal expliqués. Et pourtant, le concept qui servait de point de départ, cette vision de la civilisation par un sauvage était formidable. A mon avis, c'était un des plus beaux sujets de western que l'histoire de ce trappeur qui ne voit la civilisation qu'à travers l'uniforme, qui s'imagine que la civilisation, c'est la femme et l'uniforme, alors qu'il n'est visiblement fait ni pour l'une ni pour l'autre. Il devait mourir, d'ailleurs, à la fin, mais la Columbia imposa les derniers plans qui constituent un *happy end* stupide. C'était un sujet très amer, car l'on y attaquait aussi bien le sauvage que la civilisation qui avait réussi à produire des gens haïssables, comme le colonel ou le sergent.

— *Mais l'on a compris vos intentions en France.*

— Alors, le traducteur devait avoir du génie... Voyez-vous, j'estime avoir loupé un film, quand ce que je voulais dire n'a pas été compris du public. Je ne dis pas qu'il faille s'abaisser vers le public, mais simplement parler assez clairement pour qu'il saisisse la morale de l'histoire.

— *Et vous croyez que* Cote 465 *est plus réussi sur ce plan ?*

— Oui, je pense que c'est un beau film. Nous nous sommes passionnés pour le conflit



Men in War (*Cote* 465) d'Anthony Mann.

entre les deux protagonistes, et surtout pour le personnage joué par Aldo Ray. Il est ce que nous appelons, aux Etats-Unis, un « citoyen soldat », un homme qui ne semble né que pour la guerre, qui la fait admirablement, mais qui ne sait faire que cela. Il est incontestablement brave, mais son mépris de la vie humaine le rend dangereux. C'est un tueur. Je crois qu'Anthony Mann a remarquablement rendu cet antagonisme entre Aldo Ray et Robert Ryan.

En revanche, je pense que *Le Petit Arpent du Bon Dieu* est un échec, échec artistique du moins, car, du point de vue financier, ç'a été un triomphe. Il y avait quelques bonnes scènes, mais le sujet n'était pas fait pour Anthony Mann : plutôt pour Nicholas Ray. Il était trop théorique, pas assez physique. En fait, nous avons ramené le roman de Caldwell à une idée-force et à une seule : la manière dont le père essaye de sauvegarder l'unité de la famille. Ce fut peut-être une erreur.

— *Votre compagnie indépendante poursuit-elle toujours ses activités ?*

— Oui, et je prépare ici une coproduction avec des firmes françaises : *The Tribe that Lost Its Head,* d'après Nicholas Montsarrat et *Gretta* d'après Erskine Caldwell.

— *On trouve, dans tous vos scénarios, un aspect critique, critique de la guerre* (Cote 465), *de la civilisation* (La Charge des Tuniques Bleues), *de l' « American Dream »* (Studs Lonegan).

— Je vais vous dire une chose : je suis contre tout ce qui dénature la liberté : la guerre, la violence, le maccarthysme. Je suis contre toutes les formes de gouvernement, car elles constituent une entrave à la liberté, étant le plus souvent fondées sur l'inégalité des

classes. C'est cette inégalité qui provoque les luttes, les violences que nous avons essayé de montrer, et aussi le désir de surpasser les autres.

Je veux avoir le droit d'être « une cloche », si cela me chante, de dire ce qu'il me plaît sans me faire arrêter par un flic. Je ne suis pas un anarchiste, car je crois en Dieu, je suis chrétien. Voyez-vous, je suis aussi un millionnaire, et, souvent, je ne me sens plus à l'aise dans le monde dans lequel je vis, et je pense à mon enfance. Je suis né dans une humble famille polonaise et je ne renie pas mes origines. On ne peut effacer son enfance. Et, quelquefois, j'ai envie de retourner dans le quartier de ma jeunesse.

J'ai gardé de cette période de ma vie le souvenir précis d'une catégorie de personnages que j'adore : l'homme humble, l'artisan qui se consacre à son *travail et qui est content* d'avoir terminé une belle œuvre. J'ai essayé de montrer ces personnages dans les films dont j'ai écrit le scénario.

Eh bien, ces gens, ils ne sont pas pour la guerre, pour la violence, pour le maccarthysme : ne croyez-vous pas ?

(*Propos recueillis au magnétophone.*)

FILMOGRAPHIE

1942 : SYNCOPATION (R.K.O.).

1943 : UNKNOWN GUEST (Monogram).

1944 : JOHNNY DOESN'T LIVE HERE ANY MORE (*Surprise-partie*) (Monogram). *Sc. :* Philip Yordan et John Kafka, d'après un sujet d'Alice Means Reeve. *Réal. :* Joe May. *Int. :* Simone Simon, James Ellison, Robert Mitchum.

WHEN STRANGERS MARRY (*Etrange mariage*) (Monogram). *Sc. :* Philip Yordan et Dennis Cooper, d'après un sujet de George V. Moscov. *Réal. :* William Castle. *Int. :* Dean Jagger, Kim Hunter, Robert Mitchum.

1945 : DILLINGER (*Dillinger*) (Monogram). *Sc. :* Philip Yordan. *Réal. :* Max Nosseck. *Int. :* Lawrence Tierney, Edmund Lowe, Anne Jeffreys.

WOMAN WHO CAME BACK (Republic). *Sc. :* Dennis Cooper et Lee Willis, d'après un sujet de John Kafka sur une idée de Philip Yordan. *Réal. :* Walter Colmes. *Int. :* John Loder, Nancy Kelly.

1946 : THE CHASE (*L'Evadé*) (United Artists). *Sc. :* Philip Yordan, d'après « The Black Path of Fear » de Cornell Woolrich. *Réal. :* Arthur Ripley. *Int. :* Robert Cummings, Michèle Morgan, Steve Cochran.

WHISTLE STOP (*Tragique rendez-vous*) (United Artists). *Prod. :* Philip Yordan. *Sc. :* Philip Yordan, d'après un roman de Maritta M. Wolff. *Réal. :* Léonide Moguy. *Int. :* George Raft, Ava Gardner, Victor McLaglen.

SUSPENSE (*Fatalité*) (Monogram). *Sc. :* Philip Yordan. *Réal. :* Frank Tuttle. *Int. :* Belita, Barry Sullivan, Albert Dekker.

1948 : BADMEN OF TOMBSTONE (*J'ai épousé un hors-la-loi*) (Allied Artists). *Sc. :* Philip Yordan et Arthur Strawn, d'après le roman de Jay Monagham. *Réal. :* Kurt Neuman. *Int. :* Barry Sullivan, Marjorie Reynolds, Broderick Crawford.

1949 : HOUSE OF STRANGERS (*La Maison des étrangers*) (Fox). *Sc. :* Philip Yordan, d'après un sujet de Jerome Weidmann. *Réal. :* Joseph Mankiewicz. *Int. :* Richard Conte, Susan Hayward, Edward G. Robinson.

ANNA LUCASTA (Columbia). *Prod. :* Philip Yordan. *Sc. :* Philip Yordan et Arthur Laurents, d'après la pièce de Philip Yordan. *Réal. :* Irving Rapper. *Int. :* Paulette Goddard, Broderick Crawford.

REIGN OF TERROR (Eagle Terror). *Sc. :* Philip Yordan et Aeneas Mackenzie. *Réal. :* Anthony Mann. *Int. :* Ri-



House of Strangers (*La Maison des étrangers*) de Joseph Mankiewicz.

chard Cummings, Arlene Dahl, Richard Basehart.

1950 : EDGE OF DOOM (*La Marche à l'enfer*) (R.K.O.). *Sc.* : Philip Yordan, d'après un sujet de Leo Brady. *Réal.* : Mark Robson. *Int.* : Dana Andrews, Farley Granger.

1951 : DETECTIVE STORY (*Histoire de détective*) (Paramount). *Sc.* : Philip Yordan et Robert Wyler, d'après un sujet de Sidney Kingsley. *Réal.* : William Wyler. *Int.* : Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix.

DRUMS IN THE DEEP SOUTH (R.K.O.). *Sc.* : Philip Yordan et Sidney Harmon, d'après un sujet de Hollister Noble. *Réal.* : William Cameron Menzies. *Int.* : James Craig, Guy Madison, Barbara Payton.

1952 : MARA-MARU (Warner). *Sc.* : N. Richard Nash, d'après un sujet de Philip Yordan, Sidney Harmon et Hollister Noble. *Réal.* : Gordon Douglas. *Int.* : Errol Flynn, Ruth Roman, Raymond Burr.

MUTINY (*Mutinerie à bord*) (United Artists). *Sc.* : Philip Yordan et Sidney Harmon, d'après un sujet de Hollister Noble. *Réal.* : Edward Dmytryk. *Int.* : Mark Stevens, Gene Evans, Patricia Knowles.

1953 : HOUDINI (*Houdini, le grand magicien*) (Paramount). *Sc.* : Philip Yordan, sur un sujet de Harold Kellock. *Réal.* : George Marshall. *Int.* : Tony Curtis, Janet Leigh.

BLOWING WILD (*Le Souffle sauvage*) (Warner). *Sc.* : Philip Yordan. *Réal.* : Hugo Fregonese. *Int.* : Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Ruth Roman.

MAN CRAZY (Fox). *Prod.* : Sidney Harmon et Philip Yordan. *Sc.* : Sidney Harmon et Philip Yordan. *Réal.* : Irving Lerner. *Int.* : Neville Brand, Christine White, Karen Steele.

1954 : NAKED JUNGLE (*Quand la Marabunta gronde*) (Paramount). *Sc.* : Philip Yordan et Ranald Mac Dougall, d'après « Leinengan vs the Arts » de Carl Stephenson. *Réal.* : Byron Haskin. *Int.* : Charlton Heston, Eleanor Parker.

JOHNNY GUITAR (*Johnny Guitare*) (Republic). *Sc.* : Philip Yordan, d'après un roman de Roy Chanslor. *Réal.* : Nicholas Ray. *Int.* : Sterling Hayden, Joan Crawford, Scott Brady.

BROKEN LANCE (*La Lance brisée*) (Fox). *Sc.* : Richard Murphy, d'après un sujet de Philip Yordan. *Réal.* : Edward Dmytryk. *Int.* : Spencer Tracy, Richard Widmark, Robert Wagner.

1955 : CONQUEST OF SPACE (*La Conquête de l'espace*) (Paramount). *Sc.* : Philip Yordan, Barry Lindon, George Worthington Yates, d'après un sujet de Chesley Bonestell et Willy Ley, adapté par James O'Hanlon. *Réal.* : Byron Haskin. *Int.* : Walter Brooks, Eric Fleming, Mickey Shaughnessy.

THE MAN FROM LARAMIE (*L'Homme de la plaine*) (Columbia). *Sc.* : Philip Yordan et Frank Burt, d'après un sujet de Thomas T. Flynn. *Réal.* : Anthony Mann. *Int.* : James Stewart, Arthur Kennedy, Cathy O'Donnel.

THE BIG COMBO (Allied Artists). *Sc.* : Philip Yordan. *Réal.* : Joseph Lewis. *Int.* : Cornel Wilde, Richard Conte, Brian Donlevy.

THE LAST FRONTIER (*La Charge des Tuniques Bleues*) (Columbia). *Sc.* : Philip Yordan et Russel S. Hugues, d'après le roman de Richard Emery Roberts : « The Gilded Rooster ». *Réal.* : Anthony Mann. *Int.* : Victor Mature, Guy Madison, Anne Bancroft.

1956 : HARDER THEY FALL (*Plus dure sera la chute*) (Columbia) *Sc.* : Philip Yordan, d'après le roman de Budd Schulberg. *Réal.* : Mark Robson. *Int.* : Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling.

JOE MACBETH (Columbia). *Sc.* : Philip Yordan. *Réal.* : Ken Hughes. *Int.* : Paul Douglas, Ruth Roman.

1957 : MEN IN WAR (*Cote 465*) (United Artists). *Sc.* : Philip Yordan, d'après « Combat » de Van Van Praag. *Réal* : Anthony Mann. *Int.* : Robert Ryan, Aldo Ray, Robert Keith.

NO DOWN PAYMENT (*Les Sensuels*) (Fox). *Sc.* : Philip Yordan, d'après un sujet de John McPartland. *Réal.* : Martin Ritt. *Int.* : Joanne Woodward, Tony Randall, Patricia Owens.

GUN GLORY (*Terreur dans la vallée*) (M.G.M.). *Sc.* : William Ludwig, d'après le roman de Philip Yordan : « Man of the West ». *Réal.* : Roy Rowland. *Int.* : Rhonda Fleming, Stewart Granger.

STREET OF SINNERS (United Artists). *Sc.* : John McPartland, d'après un sujet de Philip Yordan. *Réal.* : William Berke. *Int.* : George Montgomery, Geraldine Brooks.

FOUR BOYS AND A GUN (United Artists). *Sc.* : Philip Yordan, d'après un sujet de Willard Wiener. *Réal.* : William Berke. *Int.* : Frank Sutton et Terry Green.

1958 : ISLAND WOMEN (United Artists). *Sc.* : Philip Yordan, d'après un sujet d'Andrew Alexander. *Réal.* : William Berke. *Int.* : Marie Windsor, Vince Edwards.

GOD'S LITTLE ACRE (*Le Petit Arpent du Bon Dieu*) (United Artists). *Sc.* : Philip Yordan, d'après le roman d'Erskine Caldwell. *Réal* : Anthony Mann. *Int.* : Robert Ryan, Aldo Ray, Tina Louise.

THE BRAVADOS (*Bravados*) (Fox). *Sc.* : Philip Yordan, d'après un sujet de Frank O'Rourke. *Réal.* : Henry King. *Int.* : Gregory Peck, Joan Collins, Stephen Boyd.

THE FIEND WHO WALKED THE WEST (Fox). *Sc.* : Harry Brown et Philip Yordan, d'après une adaptation d'un sujet de Eleazar Lipsky par Ben Hecht et Charles Lederer. *Réal.* : Gordon Douglas. *Int.* : Hugh O'Brian, Linda Cristal.

ANNA LUCASTA (United Artists). *Prod.* : Philip Yordan. *Sc.* : Philip Yordan, d'après sa pièce. *Réal.* : Arnold Laven. *Int.* : Eartha Kitt, Sammy Davis Jr.

1959 : DAY OF THE OUTLAW (*La Chevauchée des bannis*) (United Artists). *Sc.* : Philip Yordan. *Réal.* : André de Toth. *Int.* : Robert Ryan, Burl Ives, Tina Louise.

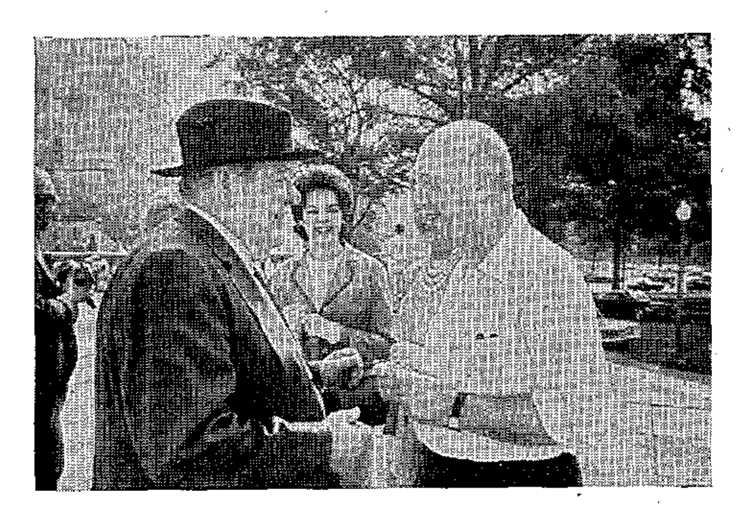
1960 : STUDS LONEGAN (United Artists). *Sc.* : Philip Yordan, d'après le roman de James T. Farell. *Réal.* : Irving Lerner. *Int.* : Carolyn Craig.

TIME MACHINE (*La Machine à explorer le temps*) (M.G.M.). *Sc.* : David Duncan et Philip Yordan. *Réal.* : George Pal. *Int.* : Rod Taylor, Yvette Mimieux.

1961 : EL CID (*Le Cid*) (Allied Artists). *Sc.* : Philip Yordan et Fredric M. Frank. *Réal.* : Anthony Mann. *Int.* : Charlton Heston, Sophia Loren.

KING OF KINGS (*Le Roi des rois*) (M.G.M.). *Sc.* : Philip Yordan. *Réal.* : Nicholas Ray. *Int.* : Jeffrey Hunter, Robert Ryan.

VOYAGE A WASHINGTON



Laughton et Preminger

par Jean Domarchi

Hollywood n'est plus à Hollywood. Il est donc normal, quand on veut suivre le tournage d'une superproduction, d'aller à Burgos, à Rome ou... de rester à Paris. On peut aussi avoir la chance d'être invité à Washington.

Ce fut mon cas. Grâce à la gentillesse de Michèle Manceaux, je fus inscrit sur la liste des journalistes invités par Columbia, société distributrice de la superproduction dirigée par Otto Preminger : *Advise and Consent.*

J'écris ces quelques pages longtemps après mon voyage, aussi ne doivent-elles pas être considérées comme un journal, mais comme une suite d'impressions sur un pays que je ne connaissais que par ses films et par certains de ses habitants, et sur les méthodes de tournage d'un maître que je ne connaissais que par certains chefs-d'œuvre: *Laura, Angel Face, The Man with the Golden Arm, Joan of Arc, Bonjour tristesse, Anatomy of a Murder, Exodus.*

Je n'étais pas fâché de voir en personne un des rares metteurs en scène américains avec qui je n'avais pas encore conversé. J'avais, de plus, le privilège de le voir au travail.

ADVISE AND CONSENT

Je dis tout de suite que j'ai pu le regarder opérer dans les meilleures conditions. J'ai eu entre les mains le script d'*Advise and Consent*, j'ai vu les rushes de ce qui avait été tourné la veille et j'ai donc pu me faire une opinion sur la manière dont Preminger conçoit et réalise effectivement la mise en scène.

D'abord, un mot du script. J'ai sous les yeux un *screenplay* de 163 pages, tiré de l'énorme livre d'Allen Drury (publié en France sous le titre *Les Titans*) par Wendell Mayes. Le scénariste a respecté scrupuleusement les intentions de l'auteur et a pu condenser sans dommage la substance de cet excellent roman qui roule sur les milieux politiques de Washington.

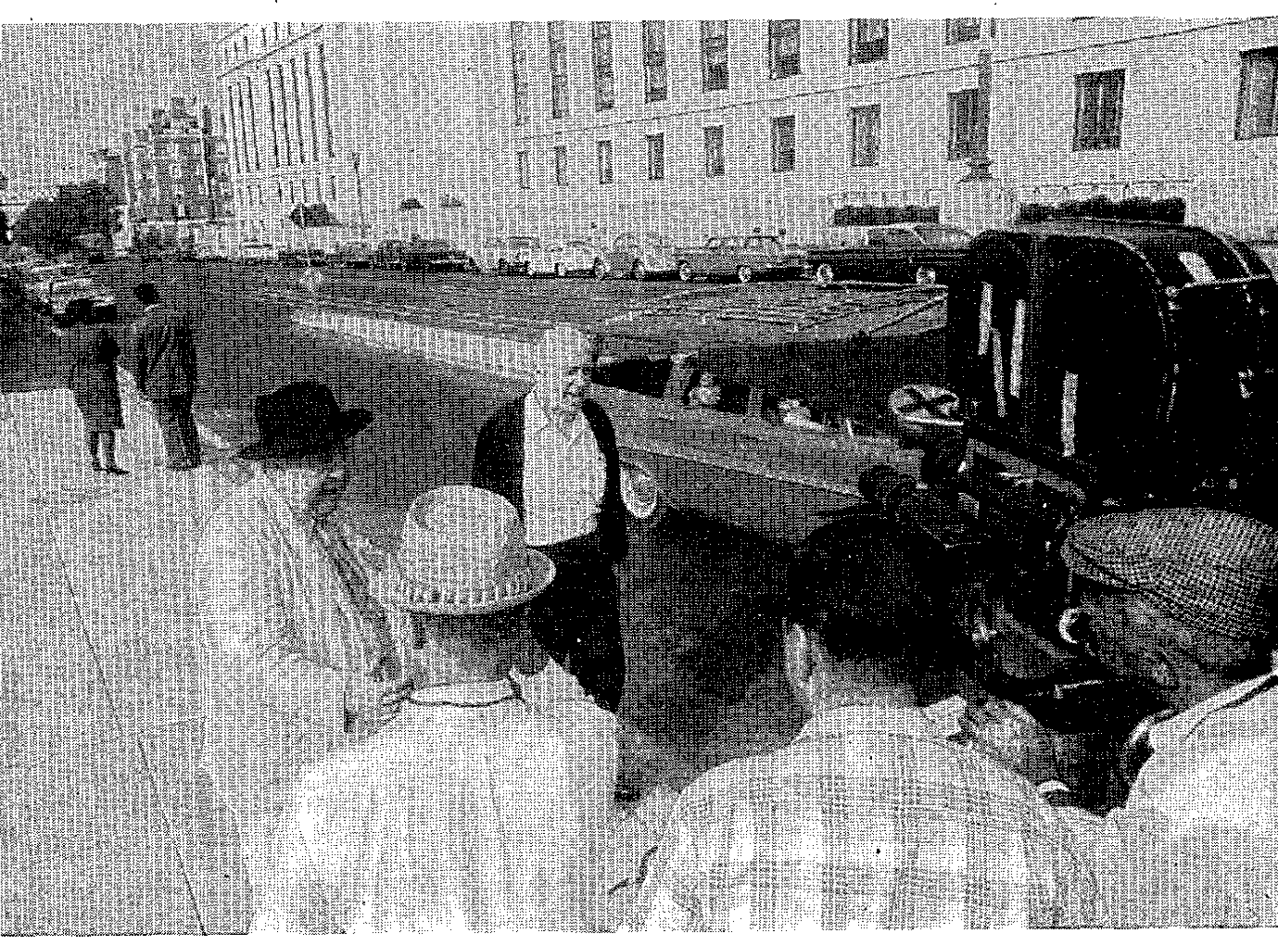
Le sujet est austère : la sous-commission des Affaires Etrangères du Sénat ratifiera-t-elle le choix d'un Secrétaire d'Etat, fait par le Président des Etats-Unis ? Le Secrétaire d'Etat a un passé politique douteux. On le soupçonne d'avoir eu une activité communiste. En conséquence, cette ratification qui, le plus souvent, est de pure politesse, sera-t-elle obtenue ? Je ne dévoilerai pas la fin de l'histoire et je renvoie les curieux, avides de savoir la fin, au livre d'Allen Drury.

Il ne faut pas trop s'étonner de voir Preminger s'attaquer, au fil des années, à des sujets qui touchent au droit et à la politique. N'oublions pas que sa première formation est celle d'un juriste et n'oublions pas non plus que la suprême tentation du cinéma est la politique. Il est normal que Preminger, qui se veut avant tout un expérimentateur, ait été tenté par ce sujet qui soulève le redoutable problème de la liberté de conscience. Depuis les heures sombres du Mac-Carthysme, il est bien évident que le respect absolu et inconditionnel de la liberté de conscience et d'expression est mis en question, et qu'en conséquence c'est finalement le problème même du fonctionnement de la démocratie qui est évoqué dans ce film.

Je reviendrai dans un instant sur les thèmes qu'a voulu délibérément traiter Preminger. Je voudrais d'abord dire un mot du script lui-même.

Advise and Consent se présente comme une continuité dialoguée. Les indications de découpage sont pratiquement inexistantes. Les 150 numéros du script ne mentionnent ni les cadrages, ni les mouvements de caméra, ni la description physique des personnages. Il n'y a pas de colonne de gauche, et il ne faut pas s'en étonner, car Preminger ne tourne pas en fonction d'un découpage préétabli qu'il respecterait à la lettre (comme Fritz Lang, par exemple, qui suit le découpage initial à 90 %, ou comme Hitchcock). Il travaille plutôt comme Stanley Donen, c'est-à-dire qu'il effectue ses découpages sur le plateau. Il règle les lumières avec son directeur de la photo, Sam Leavitt, dégrossit le cadre à la grue avec le caméraman, puis, après une ou deux répétitions, tourne la scène.

Il n'a guère besoin que de deux ou trois prises, car : 1) il a une connaissance de son métier qui lui permet d'éviter les tâtonnements; 2) il a des acteurs qui savent leur texte et savent jouer la comédie (Henry Fonda, Charles Laughton, Walter Pidgeon, Don Murray, Gene Tierney, Peter Lawford, etc.).



Charles Laughton et Otto Preminger pendant le tournage d'*Advise and Consent.*

Il tourne souvent avec deux caméras pour gagner du temps, car la location des locaux du Sénat est très chère et il ne doit pas se permettre de dépassement ruineux. En conséquence, le temps de tournage (huit semaines, sauf erreur), m'apparaît comme une manière de record pour une production de cette importance.

J'ai vu tourner *in extenso* la séquence du premier interrogatoire d'Henry Leffingwell dans le Caucus Room, rendu célèbre par Mac Carthy. C'est une pièce assez vaste, au fond de laquelle se trouve une grande table. Derrière cette table, les membres de la Sous-Commission, présidée par Don Murray. A l'extrémité droite de la table (par rapport au spectateur), se trouve le redoutable Seab Cooley (joué admirablement par Charles Laughton) qui fait pratiquement office de procureur général. Devant la Commission, l'impétrant (j'allais dire le prévenu), c'est-à-dire Henry Fonda.

Les spectateurs présents, et moi comme les autres, nous attendions à ce que le grand Otto piquât une crise de colère. Rien de tel. Le tournage se déroule sans incidents

notables. Preminger se borne à donner quelques indications aux acteurs qui, d'ailleurs, connaissent fort bien leur rôle.

J'indique en passant que Preminger, non seulement n'interdit pas qu'on assiste au tournage, mais, au contraire, n'est jamais si heureux que lorsqu'il opère devant une foule de reporters attentifs.

Nous déjeunons tous au Statler Hilton. Preminger se contente de picorer de çà de là dans les plats de hors-d'œuvre, tout en répondant aux questions qui lui sont posées de droite et de gauche.

Il explique posément à un journaliste anglais que la vedette de son film est la Constitution américaine. Il insiste, à juste titre, sur le fait qu'elle réalise l'équilibre des pouvoirs (législatif, exécutif et judiciaire) par un judicieux système de contrepoids qui fait qu'aucun pouvoir n'empiète sur l'autre. C'est de cette façon que les droits imprescriptibles de l'individu sont sauvegardés et que la stabilité des institutions est assurée, en dépit des manœuvres subversives.

J'interroge Preminger sur les aspects proprement techniques de son métier. Comme tous les Américains, il est finalement peu sensible aux considérations d'ordre général et très réceptif aux questions d'ordre pratique.

Il m'assure, par exemple, qu'il ne se pose pratiquement aucun problème de montage. Le film réalisé correspond au film pensé au découpage. Ce découpage n'étant pas un découpage *a priori*, mais un découpage effectué sur le vif, en fonction des exigences et des possibilités du décor, Preminger pense que le travail de montage proprement dit se réduit au minimum. Pour m'en convaincre, il me propose de me montrer les rushes, ce que j'accepte d'enthousiasme. Effectivement, en revoyant le lendemain ce que j'avais vu tourner la veille, je puis affirmer que le travail du chef-monteur ne doit pas être écrasant. Ce n'est pas un autre film qui sortira de la salle de montage, mais bien celui qui a été tourné.

En ce qui concerne la photographie, Preminger n'a pas d'opinion préconçue. Il n'a pas de préférence marquée pour tel ou tel directeur. Pourquoi n'a-t-il pas repris Joseph La Shelle ? Simplement parce que La Shelle n'était pas libre au moment où il tournait. Bref, il considère que tous les directeurs de la photo américains sont de première force.

J'ai l'impression, à en juger par la lecture du scénario, la vision du tournage et des rushes, l'emploi de l'écran large en noir et blanc, que *Advise and Consent* ressemblera beaucoup à *Anatomy of a Murder.* Même utilisation de la grue, même emploi de décors naturels, même direction d'acteurs, très sobre, même photo assez réaliste.

Humainement parlant, Preminger, que l'on décrit volontiers comme un tyran égoïste et impérieux, cache derrière un aspect froid et intimidant une grande bonté qui se découvre progressivement. Il y a chez lui, comme chez Hitchcock, beaucoup de pudeur, l'horreur d'étaler ses préoccupations profondes en public.

CARMEN JONES, PORGY AND BESS

De ce point de vue, rien ne le révèle plus qu'un de ses films que je considère comme son chef-d'œuvre et qu'il a eu la gentillesse de nous faire projeter, en même temps que *Porgy and Bess,* à la Motion Picture Association.



Nathalie Wood dans *Splendor in the Grass* d'Elia Kazan.

Carmen Jones, que nous ne verrons probablement jamais à Paris, en raison de je ne sais quelle querelle avec les héritiers de Bizet, me réconcilierait avec les transpositions « en moderne » de chefs-d'œuvre du passé. Le thème éculé de la femme et du pantin ne pouvait retrouver son efficacité et sa puissance émotive qu'à Harlem en 1958. Nos vieilles civilisations ont désappris les passions fortes, elles ne sont plus que prétexte à passes d'armes purement verbales, et c'est le grand mérite de *Carmen Jones,* après *La Règle du jeu,* que de nous les faire rapprendre.

La photo est absolument merveilleuse (jamais l'orangé n'a été si judicieusement employé) et la très belle musique de Bizet, c'est bien la première fois que nous l'entendons vraiment.

Parmi les multiples expériences de Preminger, *Carmen Jones* me paraît être une des plus probantes. Rien qui semble plus étranger aux pouvoirs du cinéma que l'opéra-comique, vieillot, poussiéreux, faux. Avec Preminger, *Carmen* devient un épisode de la vie moderne, à côté d'*Angel Face* et de *The Man with the Golden Arm.* Je n'oublierai jamais la scène du bar qui est un extraordinaire moment de comédie musicale avec l'arrivée du superbe champion de boxe noir. Pas davantage le match de boxe.

A côté de *Carmen Jones, Porgy and Bess* m'est apparu moins explosif. J'ai noté le parti pris de traiter toutes les scènes en plans d'ensemble, ce qui ne nous fait jamais entrer dans l'intimité des personnages. Cette volonté de « théâtralisation » s'accorde évidemment avec les intentions de Gershwin qui étaient de « chanter » les pauvres amants malheureux. Il fallait donc recréer l'espace d'une scène d'opéra, tout en évitant la reproduction photographique. D'où, également, une volonté de monochromie (chaque plan est caractérisé par une dominante marron autour de laquelle tout s'ordonne) qui correspond à la prédominance des plans généraux et qui confère au film un style très particulier (qui n'est pas sans évoquer la distanciation brechtienne).

Vus à la suite l'un de l'autre, *Carmen Jones* et *Porgy and Bess* révèlent deux faces du talent de Preminger : 1) le sens de la dramaturgie moderne; 2) le sens de la transmutation des valeurs théâtrales en valeurs cinématographiques. Preminger prend des sujets, somme toute, voisins et en donne deux versions complémentaires qui montrent qu'en art, comme en bien des choses, tous les chemins mènent à Rome.

Nous habitons tous au Sheraton Park Hotel, bien plus baroque, bien plus dément, bien plus fabuleux que l'hôtel de *Marienbad*. Ce sont des couloirs, des salles, puis des couloirs, des halls immenses avec des lambris, des plafonds et des lustres aux couleurs bariolées qui font penser irrésistiblement à *Written on the Wind*, de Douglas Sirk. En Amérique, la vie est en couleurs et les films ne font qu'imiter la vie, ce qui leur donne chez nous ce savoureux cachet d'exotisme.

NEW YORK

Si j'en avais le temps, je parlerais de Washington qui a été construite sur le modèle de Paris et dont l'originalité est d'être à la limite du Nord et du Sud. Mais, puisque rien ne m'y retient plus, me voici à New York, qui est très fidèlement le New York de la comédie musicale (*On the Town, It's Allways Fair Weather*).

Le New York que je décrirai brièvement risque de ne plus être tout à fait celui que vous pourriez voir d'ici six mois, mais peu importe. Je n'ai pas du tout ressenti cette impression d'écrasement qu'il est de bon ton d'éprouver. Je m'en excuse. J'ai été frappé surtout par l'exubérance des couleurs, tant dans les rues que dans les maisons. Nous sommes en plein cinéma et je soupçonne fort la réalité de copier les films.

New York est réellement une ville d'une élégance insigne, dotée d'un charme extraordinaire. Elle est conçue pour le noctambule, pour l' « homme des foules » dont parle Edgar Poe, et, si Manhattan fait invinciblement penser à une sorte de Luna Park géant, voilà de quoi faire rêver un amateur de comédie musicale. Il est possible que San Francisco soit fort belle (et *Vertigo* le donne à penser), mais New York est, de toutes les villes du monde, celle qui peut séduire le plus l'amateur de villes qui, comme l'amateur de filles, est sensible à des qualités occultes qui peuvent ne pas paraître évidentes au profane.

Curieux, qu'un cinéaste n'ait jamais fait le portrait d'une ville. Hitchcock dit que, s'il faisait du 16 mm., il tâcherait de surprendre le secret d'une grande métropole, mais je crois que cette tentative n'est pas indigne du 35 mm., et même du 70 mm. Et pourquoi laisser à Rogosin le monopole de la Bowery ?

Harlem, York Town, China Town, Greenwich Village, Central Park, Broadway, autant de lieux touristiques mille fois décrits. J'aurais préféré dire un mot du Bronx ou



George Peppard et Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany's* de Blake Edwards.

de Brooklyn, mais ce sera pour une autre fois (le prochain film de Frankenheimer ou de Paddy Chayefsky). Il me paraît plus intéressant pour nos lecteurs de me faire l'écho d'un certain nombre de propos touchant le cinéma.

A New York, tout au moins, on manifeste une prédilection certaine pour les films européens et particulièrement pour les films de la N.V. J'ai entendu parler d'Antonioni, de Bunuel, et aussi de Godard, de Truffaut, de Resnais. Ce sentiment affectueux est partagé par les acteurs que j'ai pu voir à Washington et à New York. De Henry Fonda à Gene Tierney, en passant par Don Murray, Peter Lawford, tous seraient contents de tourner un film Nouvelle Vague en France ou en Italie (c'est-à-dire un film à petit budget, complètement dégagé des contingences de la production). On sent que tous ces gens étouffent dans les cadres de la grande production américaine qui, pour un film de Preminger, nous donne trop de niaiseries bibliques de basse qualité.

J'ai souvent évoqué, avec quelques acteurs, le bon temps des films à budget raisonnable, c'est-à-dire les périodes 1930-1938 et 1945-1955. Je dois à Gene Tierney une évocation très colorée des tournages de cette époque héroïque : celui de *Heaven Can Wait* et de *Dragonwyck*. Il me semblait entendre Lubitsch lui-même diriger Gene Tierney, l'obligeant à cette gymnastique qu'il imposait aux acteurs (« Il commence par nous faire sortir le texte à toute vitesse pour que nous l'ayons absolument à l'esprit, dans ses moindres détails, avant le tournage »).

J'appris des détails nouveaux sur les débuts de Mankiewicz dans la mise en scène (Lubitsch, qui avait appuyé Mankiewicz auprès des *executives*, lui laissa une liberté d'action absolue, et Mankiewicz put apprendre son métier de metteur en scène en toute quiétude).

BREAKFAST AT TIFFANY'S, SPLENDOR IN THE GRASS

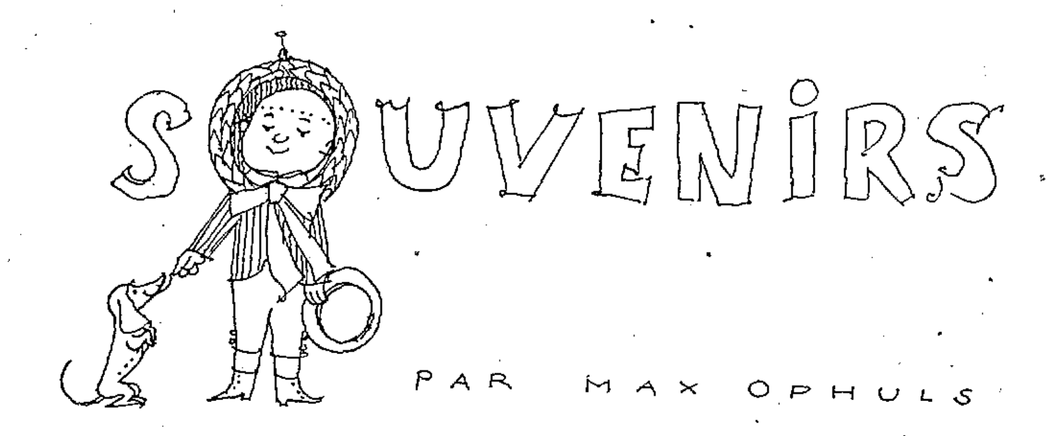
J'étais curieux de faire plus ample connaissance avec le public américain. J'ai donc vu trois films. L'un, que je connaissais déjà, dans un cinéma du Bronx : l'admirable *Philadelphia Story* de George Cukor, avec Cary Grant et James Stewart. Je dois dire que le spectacle est assez pittoresque : ce public placide, buvant du Coca-Cola et mangeant du *pop corn,* tandis qu'un employé balaie la salle à intervalles fixes, n'a rien d'exaltant.

En revanche, *Breakfast at Tiffany's,* de Blake Edwards, gagne beaucoup à être vu dans le cadre grandiose du Radio City. L'écran est magnifique, la visibilité, parfaite à toutes les places, et les attractions assez extraordinaires. Les Rockett Girls constituent une mécanique parfaitement réglée, mais qui n'est pas particulièrement esthétique. Le film de Blake Edwards est pimpant, scintillant, merveilleusement joué par Audrey Hepburn et Patricia Neal et moins bien par George Peppard, bien fade dans le rôle d'un écrivain.

J'ai eu la confirmation du talent d'Elia Kazan avec *Splendor in the Grass,* qui est peut-être son chef-d'œuvre. C'est un film extraordinairement dément, chaotique, névrosé, heurté, mais plein de beautés fulgurantes. Ce n'est pas le lieu d'en faire l'exégèse. Je signale seulement qu'il nous révèle une nouvelle venue qui me paraît posséder toutes les qualités d'une future super-star : Barbara Loden. Elle a tout ce que n'a plus Shirley McLaine : la sûreté, la précision du geste. Nathalie Wood est parfaite et, paradoxalement, Kazan a réussi avec les femmes ce qu'il n'a pu réussir avec Warren Beatty. Ce n'est pas encore le nouveau James Dean.

J'aurais aimé prolonger le plaisir que me donnent ces évocations, mais je n'ai plus rien à dire qui puisse intéresser les cinéphiles. J'ai le sentiment accablant que tout ce que je pourrais dire ne remplacera jamais le spectacle passionnant qu'offre New York, cette ville absolue. La comédie musicale, ce n'est pas tant à l'intérieur qu'elle s'exprime (je pense à l'excellent *Unsinkable Molly Brown,* dirigé par Dore Schary) qu'à l'extérieur, dans les rues, sur les places publiques, le dimanche, à Central Park, et c'est pourquoi, sans New York, la comédie musicale ne serait pas ce qu'elle est, que New York est, dans le genre féerie réaliste, ce qu'il y a de mieux.

Jean DOMARCHI.



IX

Mon prochain film avait pour auteur l'un des plus grands écrivains français, et pour producteur l'une des compagnies les plus solides de Paris. A première vue, donc, *Divine* était née sous une bonne étoile. Le scénario, écrit par Colette d'après l'une de ses propres nouvelles, m'avait enthousiasmé. Et, le film terminé, j'eus l'impression d'avoir fait du travail, sinon excellent, du moins valable. De nombreux amis, confrères, acteurs, critiques furent de mon avis. Le public, lui, manifesta son désaccord en boudant le film en exclusivité, comme, plus tard, dans les salles de quartier. *Divine* fit ses frais, mais guère davantage. L'échec le plus cuisant de ma carrière, malgré les triomphantes fanfares qui en avaient salué la sortie. Par bonheur, tout le monde eut le tact de ne pas m'en parler. Enfin, pas trop. Car, vraiment, je ne tiens pas à m'en souvenir.

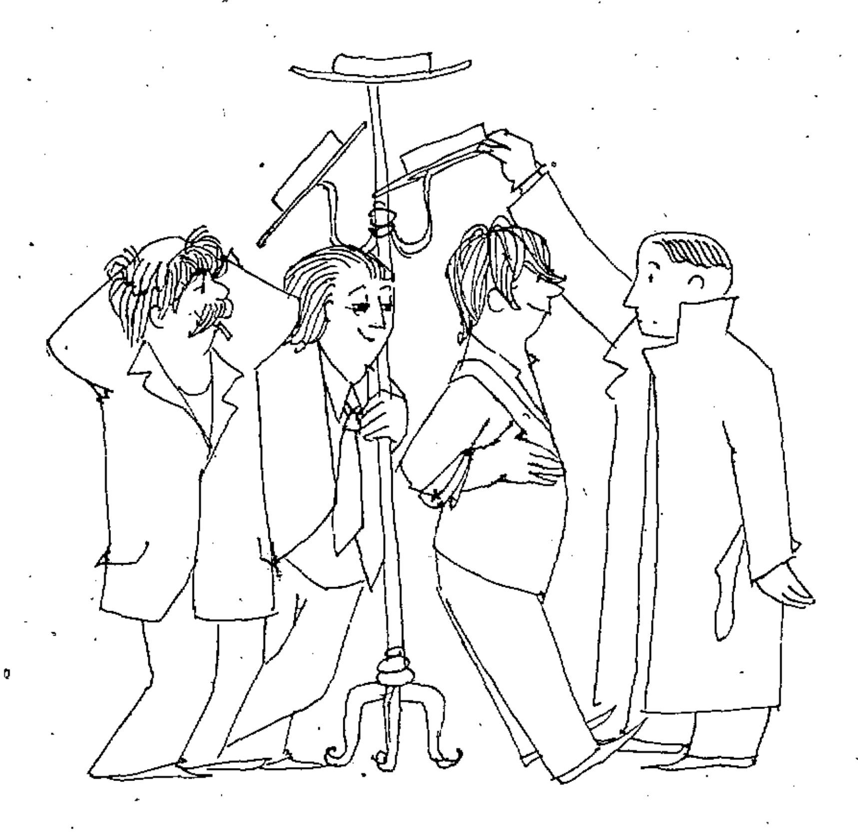
Malgré ce four, la société productrice voulut bien me garder toute sa confiance, au point de m'inviter à faire un film entièrement à mon goût. Je choisis pour sujet *La Tendre Ennemie*, une comédie de fantômes, agréablement tragi-comique, que j'avais mise en scène, des années plus tôt, au Théâtre Municipal de Breslau. Il n'y avait qu'un hic : l'auteur, André-Paul Antoine, avait disparu de la circulation. Après l'avoir cherché à travers toute la France, je le découvris à deux minutes de chez moi. Il avait le regard aigu et le visage malicieux d'un Voltaire qui se serait trompé de siècle. Notre première conversation commença au Jardin du Luxembourg, se prolongea par-dessus le Pont d'Iéna jusqu'à la Bourse aux Timbres des Jardins Marigny et se termina, par un accord parfait, devant une vitrine du faubourg Saint-Honoré.

Pour les rôles principaux, j'engageai les vedettes de la troupe Baty — des acteurs et actrices qui faisaient du théâtre d'avant-garde et n'avaient jamais tourné le moindre bout d'essai. Lors des négociations préliminaires, je rencontrai certaines difficultés inattendues : de ces difficultés qu'on ne rencontre qu'à Paris. Ainsi, un acteur qui devait jouer un brave bourgeois largement quinquagénaire avait une chevelure trop abondante, du moins à mon idée. Je lui suggérai de se faire éclaircir les cheveux au rasoir. Son regard exprimait une douloureuse perplexité. « Est-ce une condition absolue ? Dans ce cas, il va falloir que je réfléchisse, disons jusqu'à demain matin. » Le lendemain, il m'appela pour m'annoncer qu'il refusait le rôle. Ce fut à mon tour d'être perplexe. Son cachet, pour quatre semaines de tournage, aurait dépassé ce qu'il gagnait, sur scène, pendant toute une année.

— Franchement, protestai-je, je ne comprends pas...

— Laissez-moi vous expliquer. Depuis dix ans, chaque soir, après la représentation, je fais une partie de cartes, toujours avec les mêmes amis. S'ils me voyaient arriver, demain, avec une calvitie distinguée, ils se tiendraient les côtes.

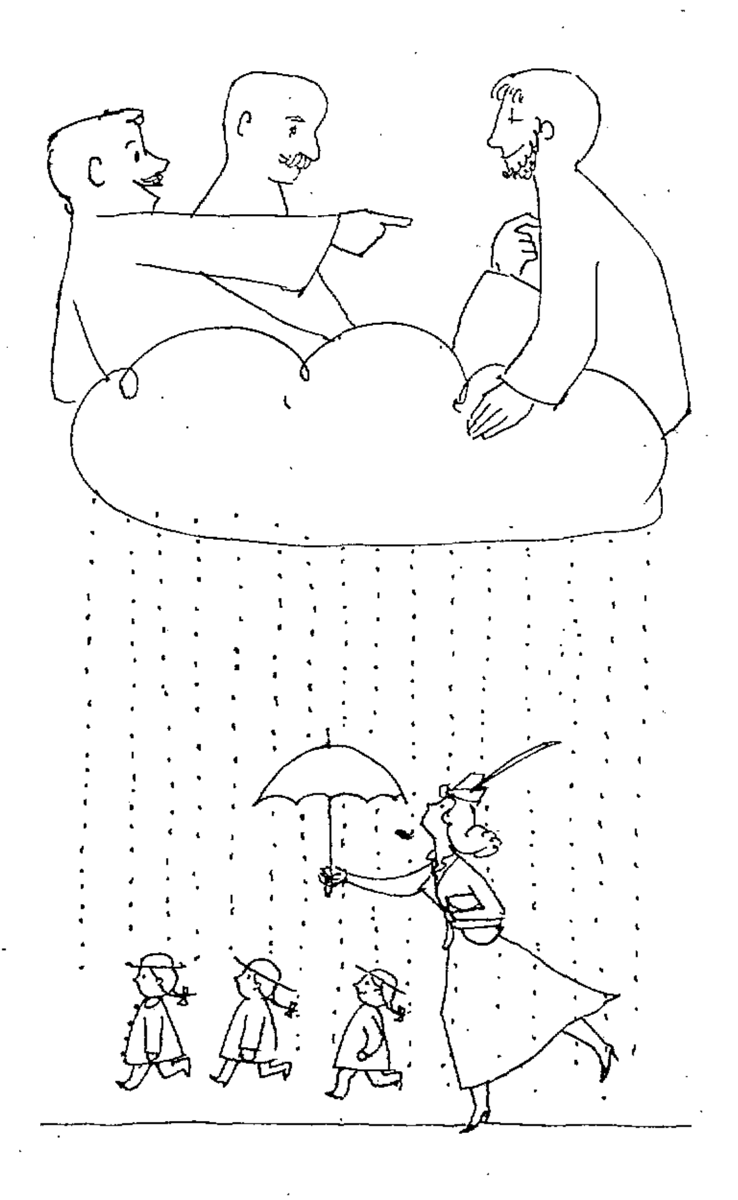
Je fus bien obligé de m'incliner. Il allait jouer son rôle de bourgeois d'âge mûr, avec une crinière de jeune premier romantique.



Depuis dix ans, chaque soir après la représentation, je fais une partie de cartes, toujours avec les mêmes amis.

***

Ce film s'attaquait résolument — et, je l'espère, spirituellement — à tous les clichés qui encombrent généralement le d r a m e d'amour. Trois hommes, *amants* de la même femme, font connaissance dans l'au-delà : de leur vivant, chacun ignorait jusqu'à l'existence des deux autres. La femme les avait trompés à tour de rôle, avec tant d'adresse, tant d'astuce et d'audace qu'ils avaient, tous les trois, gobé ses mensonges. A présent, nos trois ectoplasmes s'entendent trop bien — et ils sont aussi *trop fantômes* du monde, si je puis dire — pour en faire, rétrospectivement, un drame. Au contraire, ils prennent bien du plaisir à se révéler mutuellement les péripéties de leurs liaisons terrestres. Fait curieux, beaucoup de femmes n'aimaient pas ce film. La mienne le déteste encore aujourd'hui. Ce qui ne l'a pas empêché d'obtenir le Prix Lumière, ni d'être choisi pour représenter la France à la Biennale de Venise.



La femme les avait trompés à tour de rôle, avec tant d'adresse, tant d'astuce et d'audace qu'ils avaient, tous les trois, gobé ses mensonges.

Lors de la sortie du film, le critique d'un grand journal parisien intitula son papier : « Du René Clair, avec le snobisme en moins. » Depuis, *La Tendre Ennemie* est souvent présentée, *du moins à l'étranger*, comme une œuvre de René Clair. Encore en 1944, je l'ai vue affichée ainsi à New York. Comme je suis d'un naturel plutôt paresseux, je n'ai jamais vraiment essayé de corriger cette erreur. De toute façon, je ne trouve nullement que mon célèbre confrère français soit snob.

***

Ce fut lors d'une présentation de *La Tendre Ennemie* qu'une ouvreuse m'apporta la carte d'un inconnu. Mon visiteur, un certain M. Korngold, avait la stature et le faciès d'un boxeur juif-polonais — un physique démenti par des yeux de velours. Après m'avoir expliqué qu'il *aimait énormément mon film*, il consentit à en venir au but de sa démarche : il avait écrit une « comédie satirique » ; accepterais-je de la lire ? Dans un bistrot désert, de l'autre côté de la rue, il me tendit « son enfant » : un volume de plus de mille pages. Résigné, je lui promis d'y jeter un coup d'œil. Encore une corvée, pensais-je, qu'avec un peu moins de gentillesse, j'aurais pu m'éviter.

Ce ne fut nullement une corvée. Mon « boxeur » décrivait, dans une sorte de parodie d'opérette, le destin d'une colonie de peintres dans un pays imaginaire, procédé qui lui permettait de s'attaquer à toutes sortes de préjugés scientifiques et artistiques. C'était écrit apparemment à la diable, en réalité avec un sens très sûr des *situations drôles, à la* manière de certains auteurs américains, et traité comme un livret, de manière à permettre éventuellement une transformation en comédie musicale. Evidemment, c'était beaucoup trop long, trop touffu — tout à fait une œuvre de débutant — mais je ne pouvais me résoudre à lâcher le manuscrit avant de l'avoir lu jusqu'à la dernière page. Deux ou trois jours plus tard, je téléphonai à Korngold, et nous prîmes rendez-vous, dans le même petit bistrot.

— Est-ce que vous feriez ce film ? demanda-t-il, et je vis briller, dans ses yeux de velours, ce regard d'idéaliste qui, dans notre métier, exprime autant le courage que l'absence de couverture financière. Est-ce que, vraiment, cela vous tenterait ?

— Cela me tenterait même beaucoup, dis-je, songeur. Seulement, quelle société de production aurait le courage de l'entreprendre ?

— J'en connais une.

— Ah ? Ici, à Paris ?

— Non. En Russie soviétique.

Il m'introduisit auprès de la mission commerciale russe qui, assez vite, m'offrit un contrat en bonne et due forme. Pour le tournage du scénario-fleuve, les Russes prévoyaient deux ans. « Approximativement, n'est-ce pas... »

J'exigeai un délai de réflexion. Si mes parents m'avaient élevé dans l'espoir, partagé par des millions d'hommes, à l'époque, d'un gouvernement mondial chrétien-communiste, j'avais dès l'âge d'homme acquis un certain scepticisme — et même un scepticisme certain — quant à la réalisation de ce vieux rêve. En somme, mon évolution avait suivi la célèbre phrase de Bernard Shaw : « Jusqu'à vingt-cinq ans, l'homme qui ne se sent pas une âme de révolutionnaire est un triste individu ; au-dessus de vingt-cinq ans, l'homme qui garde son âme de révolutionnaire est un imbécile. » Finalement, je décidai de réserver ma réponse : avant de m'engager, je voulais me rendre en U.R.S.S., afin de me faire une *idée plus précise* des conditions de travail. Après tout, un engagement de deux ans constituait une affaire importante, peut-être même décisive pour ma carrière ultérieure. Ces messieurs de la mission commerciale trouvèrent ma suggestion fort raisonnable. Nous rédigeâmes un projet de contrat extrêmement détaillé, puis, convînmes que je ne donnerais ma signature qu'après un séjour de deux mois à Moscou. Pendant ces deux mois, je *serais* bien entendu l'invité du Kremlin, avec femme et enfant...

...et, deux mois plus tard, nous étions de retour à Paris.

***

Jusque-là, j'ignorais totalement qu'en Hollande aussi on pouvait tourner des films. Plus tard seulement, après avoir eu l'occasion d'y travailler, je compris qu'on ne devrait en aucun cas essayer de tourner en Hollande. Mon film, *Tant d'histoires pour de l'argent*, d'après un scénario de mon propre cru, fut certes achevé, mais, du fait de l'insuffisance des moyens techniques, le tournage me prit à peu près le temps qu'il aurait fallu, à Paris, pour faire trois films vraiment importants. Cependant, tout n'était pas déficitaire, pour moi, dans cette affaire : j'allais connaître d'admirables musées, plus des spécimens de l'urbanisme le plus moderne, plus la reine Wilhelmine, plus les immenses possibilités de l'industrie de la bicyclette, plus une nouvelle langue, plus un autre type d'acteur.

Au cours de ma carrière, j'ai dirigé des acteurs et des actrices en allemand, français, italien et hollandais. J'ai pu ainsi me rendre compte que les acteurs, comme nous tous,



Pendant ces deux mois, je serais bien entendu l'invité du Kremlin, avec femme et enfant.

diffèrent entre eux selon le tempérament national — et, à mon sens, cette diversité est riche en beautés passionnantes. J'aime par exemple les acteurs allemands, parce qu'ils approfondissent leur création, avec un fanatisme presque mystique. J'aime les acteurs français, parce qu'ils jouent avec leurs nerfs, qu'ils ne négligent pas la moindre impulsion psychologique. J'aime les acteurs italiens, parce qu'ils donnent libre cours à leur tempérament. Et j'aime les acteurs hollandais, parce qu'ils sont gais et spontanés, qu'ils apportent dans leur jeu la netteté méticuleuse des intérieurs hollandais. Ce qui me permet de formuler une généralisation qui, j'en suis certain, ne peut être erronée : j'aime tous les acteurs.

Surtout à leurs débuts. Et, de tous ceux dont j'ai pu suivre et guider les premiers pas, j'ai aimé surtout la jeune fille qui tenait le rôle principal dans mon film hollandais. Rini Otte se présenta un beau matin à mon bureau. Elle venait de quitter l'école, et cela se voyait. Quand, après un essai très positif, je lui offris un contrat, elle posa une condition :

— Je signerai seulement si vous engagez également mon père. Il est resté six mois sans travail, et je serais gênée de gagner de l'argent, alors que lui n'a pas de gagne-pain.

Ce fut pour moi une excellente affaire. Le père, peintre en bâtiment, était un excellent travailleur : du premier au dernier jour, je le voyais sur son échelle, en train d'embellir, de rafistoler, de refaire les décors. Quant à Rini, elle n'abandonnait jamais sa spontanéité faubourienne. Un jour, dans une scène de bal, il fallut interrompre le tournage, parce que les ornements du plafond étaient tombés et que les débris de stuc couvraient le parquet. Tout le monde commençait à s'énerver, moi autant que les autres. Soudain, Rini, en robe du soir pailletée, s'empara d'un balai et, avec des gestes aussi vigoureux que compétents, se mit à aider les ouvriers. Puis, souriante, elle reprit sa place parmi les danseuses.

Au bout de quelques semaines, je remarquai que, tous les vendredis, elle paraissait singulièrement distraite et même préoccupée. A plusieurs reprises, elle s'absentait mystérieusement pour revenir en courant, à bout de souffle. Un soir, je la pris à l'écart. Elle ne se fit point prier :

— Vous savez, monsieur Ophuls, avant de

commencer chez vous, je dessinais des écriteaux pour les commerçants du quartier. Mes meilleurs clients étaient les charcutiers. Comprenez-moi bien... personne ne peut savoir, pour le moment, comment se terminera cette histoire..., vous vous donnez beaucoup de mal, pour moi, mais, quand même... Alors, j'ai pensé qu'il valait mieux conserver ma clientèle. Je continue à dessiner mes écriteaux, et le vendredi, je fais mes livraisons.

— Toujours le vendredi ?

— Bien sûr, à cause du « Aujourd'hui, boudin frais ».

(A suivre.) Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Max Roth - Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)



Je continue à dessiner mes écriteaux.

LA PHOTO DU MOIS

(en forme de vœux tardifs)



Cuba si, de **Chris Marker.**

Cuba si c'est l'évidence. La preuve par neuf : la censure française est la plus rétrograde du monde.

Cuba si, c'est Robin des Bois vu par Chris Marker. Robin des Bois (qui a lu Marx) dit : « Nous n'aimons pas la guerre. Nous vivons dans un monde où il faut se défendre. Nous aimerions mieux nous passer de canons et voir des défilés de gymnastes. » Et Marker, qui poursuit son rêve de gymnastes dans quelques pays du monde, y filme les mouvements de l'Histoire et les danses qui sont des signes. Il a filmé la Conga Brava, il a fait un film sur une révolution vivante.

C'était l'année dernière à La Havane. Notre globe-trotter-cinéaste avait une façon cubaine de commencer l'année, en fêtant, caméra à la main, « le premier janvier qui est le premier janvier, le 2 janvier qui est l'anniversaire de la Révolution, et le jour des Rois qui est Noël ». C'était à Cuba, en 1961, l'année de l'Alphabétisation.

Il y avait une façon simple de raconter l'histoire de Cuba, d'informer. Cette façon a déplu. *Cuba si* est totalement interdit par le Ministère de l'Information, « en raison des risques que ce genre de productions comportent pour l'ordre public. » (1) A Paris, en 1962, commence peut-être l'année de la Bêtisation. Nous voudrions qu'il en soit autrement et que Marker n'abandonne pas le cinéma pour la céramique (2), faute de public.

Agnès VARDA et Jacques DEMY.

(1) Louis Terrenoire.

(2) Il y songe.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ *à voir à la rigueur*
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Michel Delahaye	Jean Douchet	André-S. Labarthe	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Paris nous appartient (J. Rivette)	★★★	★★	★★	★★★★	★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★★★
Tire au flanc 62 (C. de Givray)	★★	★★	★	★★★	★	★★	★★★	★	★★	★★
La Doublure du Général (M. Shavelson)	★	★★★			★★	★	★★★	★	★★	★
Le Cid (A. Mann)	★★	★★★	★★	★	★★	★★	●	★		★★
Jugement à Nuremberg (S. Kramer)	★	★	★★	★	★		★★	★	★	★★
Le Tracassin (A. Joffé)		★★	★		★	★	★	●		★
L'Œil du Diable (I. Bergman)	●	●	★	●	●	★	●	●	★	★
Le Comte de Monte-Cristo (C. Autant-Lara)	●	★★	★		●	●				
Tintin (J.-J. Vierne)	●	★	★	●	●	●		★		★
Expresso Bongo (V. Guest)		●					★			
Les 101 Dalmatiens (W. Disney)	●	★			●		●	★		●
Les Nouveaux Aristocrates (F. Rigaud)	●	●	●	●			●			●
La Guerre de Troie (G. Ferroni)	●	●		●	●	●				●
L'Enlèvement des Sabines (R. Pottier)		●			●		●			●
Le Triomphe de Michel Strogoff (W. Tourjansky)		●	●				●			●

LES FILMS



Giani Esposito dans *Paris nous appartient* de Jacques Rivette.

L'idée maîtresse ou le complot sans maître

PARIS NOUS APPARTIENT, film français de JACQUES RIVETTE. *Scénario :* Jacques Rivette et Jean Gruault. *Images* : Charles Bitsch. *Musique* : Philippe Arthuys. *Interprétation :* Betty Schneider, Giani Esposito, Françoise Prévost, Daniel Crohem, François Maistre, Jean-Claude Brialy, Birgitta Juslin, Noëlle Leiris, Monique Le Porrier, Malka Ribowska, Louise Roblin, Anne Zamire, Paul Bisciglia, Jean-Pierre Delage, Jean Martin, Henri Poirier, Jean-Marie Robain, André Thorent. *Production :* Ajym - Les Films du Carrosse, 1958-1960. *Distribution :* Ursulines Distribution.

Une génération d'enfants perdus, exilée, cantonnée dans des chambres de bonnes et portant les stigmates d'Hiroshima, vit le passage à l'âge d'homme sous la menace d'une apocalyse. On fabule plus qu'on n'agit ou ne crée, un délire permanent d'interprétation tente d'accéder au plan de la politique ou de l'art. Pourtant, de toutes les fermentations qui lèvent dans Paris, ce sont

sans doute les plus généreuses et, aussi dérisoires paraissent-elles, peut-être se trouveront-elles prendre place un jour — après quels détours ? — parmi les plus fécondes.

Paris nous appartient est la somme qui, née de ces fermentations, à la fois en joue le jeu et en dresse un constat clinique. Vision totalitaire du réel où l'aventure n'est plus extérieure ou intérieure, individuelle ou collective, mythique ou historique, mais une ; quête absolue qui met auteur et œuvre totalement en jeu, tous deux courant le risque d'être, de cette aventure qui est le moteur du film et dont le film est le moteur, victimes en même temps que héros.

Aérolithe, le film surgit, surprend, entité irréductible à toute filiation. C'est dire aussi bien que tout semble en venir et tout y aboutir et que ce film sans référence, dans la mesure même où il est inclassable, est, plus qu'aucun autre, propre à susciter les exercices de classement. On a parlé de Kafka, de Balzac, honneur dont le film n'est assurément pas indigne, encore que la question soit ailleurs ; de Blanchot, d'Abellio, indignes, eux, la question étant toujours ailleurs, de l'honneur qu'on leur fit.

Je commencerai l'examen du film par celui d'un de ses éléments, arbitrairement dissocié d'une totalité mais qui — à ce niveau toutes choses se tenant — ne peut manquer de renvoyer à cette totalité, j'ai choisi la photo.

Sur ce seul plan, le film nous impose d'emblée une tonalité originale. L'univers qu'il nous restitue, nous le reconnaissons comme familier, nous sentons aussi qu'il se trouve affecté d'un coefficient d'étrangeté qui nous le dépayse, nous le rend — déjà — angoissant.

Frappant en deçà ou au-delà de la conscience claire, le film a infusé directement au plus profond de nous-même un «message» que, évidemment, nous ne percevons pas comme tel, mais dont nous pouvons, après coup, à défaut d'en éclaircir tout le mystère, saisir quelques relais.

Le parti pris de Rivette (admirablement secondé par Charles Bitsch dont le travail est éblouissant) fut de retrouver les valeurs de l'orthochromatisme. De là, ce duo sans égal des noirs et des blancs (matité des ciels et des pierres dans la translucidité ou l'opacité), organisés en plages brutes, crues, et dont la rudesse fuit les compromis du modelé.

Valeurs qui entrent en résonance avec toutes celles, affectives ou historiques, qui s'attachent au procédé employé. Les photos et les films du début du siècle nous montrent, baignant dans la même dure lumière, un Paris parent de celui-ci. C'est, entre autres, celui de Feuillade qui fut le premier à explorer les cours, les toits et les mystères de la ville où les vampires tramaient leurs ténébreux complots.

Le révélateur que j'ai choisi d'employer fait ainsi apparaître un des moyens utilisés par Rivette pour appréhender globalement, et le Paris actuel et ses composantes mythiques. Nous voyons aussi comment un détail technique du film renvoie à tout le film, esthétique inclue.

Renvoie également à la démarche même de l'auteur, car c'est avec l'ardeur, l'assurance, l'ingénuité et l'ingéniosité des anciens auteurs de *serials* que Rivette réinvente le cinéma. Il faut ici ajouter que si le Paris de Feuillade a effectivement fourni un des fils qui tissent la trame de celui de Rivette, les autres, il ne faut pas hésiter à les relier à la Babylone de Griffith et à la Babel de Lang et sans doute faut-il en situer le nœud au cœur d'un des enfers labyrinthiques de Jorge Luis Borges.

Babylone, y apprenons-nous, vit sous le signe du hasard-roi : la loterie. Mais le hasard ne serait-il pas la forme sous laquelle se manifestent les complots de dieux ? Il n'y a jamais de coïncidences, il n'y a jamais *que* coïncidences, des deux faces de cette alternative quelle est la plus terrible ?

De fait, tout ne se passe-t-il pas toujours comme si nous étions soumis aux impératifs d'un destin poursuivant des buts que nous ignorons ? Et tout ne se passe-t-il pas aussi comme si nous n'avions affaire qu'à une suite de coïncidences absurdes que ne relierait aucune signification ? Double forme d'un même esclavage.

Ne faut-il pas dire plutôt : d'une même démence et, à l'idée de l'esclavage, substituer l'esclavage de l'idée ? Car tout dépend de l'Idée en fonction de laquelle nous choisissons d'interpréter les faits, de la grille que nous utilisons pour déchiffrer le cryptogramme qu'ils *composent*. *Dévorante*

idée qui, faisant fi de la complexité du réel, ramène tout à elle suivant un schème univoque et se traduit sous la forme de deux délires antithétiques d'interprétation.

C'est entre ces deux pôles que nous fait osciller le film. Avons-nous affaire à des mythomanes réalisant leur délire d'organisation ou à une Organisation réalisant, grâce à eux, son mythe ? Imaginent-ils le complot ou le complot les imagine-t-il ? Projettent-ils leur folie sur le monde ou le monde sur eux ?

« Les deux, ma fille », répond Pierre à sa sœur Anne, comme par manière de plaisanterie. Mais là est la clef. Nous ne pouvons que nous soumettre à un destin que nous ne pouvons que susciter. Soit que, défi à la raison, nous projetions en quelque sorte au-devant de nous une configuration typique d'événements que nous serions voués dès lors à toujours rencontrer, soit que nous n'ayons jamais affaire qu'aux conséquences logiques d'actes issus de la raison et de la volonté. Nous débouchons de toute façon sur la responsabilité.

Sans doute, au terme du film, les personnages et nous-mêmes ayant constamment oscillé entre les deux pôles de l'Idée, en venons-nous à pressentir le troisième terme en quoi elle pourrait se résoudre. Encore ne ressentons-nous cette possibilité que comme une composante, elle-même angoissante, de deux forces à l'angoisse desquelles nous devons échapper.

Profitant de la paix qui règne hors des murs du labyrinthe, inquiète, sans doute, mais permettant néanmoins à la lucidité de se faire jour, nous décèlerons la faille de l'idée et y introduirons, comme un coin, la promesse, au moins, de l'action.

Une autre forme d'action n'est-elle pas possible ? Le film en est la preuve, qui représente l'organisation, sur un plan supérieur, du délire autour duquel il est construit. Faisant le tour de toutes les possibilités de l'Idée, il en incarne la possibilité majeure : une organisation parallèle du monde, contre laquelle aucune Organisation ne prévaudra, l'art.

L'art est la mise en œuvre délibérée d'un délire d'interprétation qui, lui aussi, ramène tout à lui, mais, en recomposant le réel au lieu de le dissocier, en transcendant ses aspects multivalents, contradictoires, dans lesquels risquent de s'enliser la conscience immédiate et la réflexion. Synthèse qui n'est pas réductible à la somme de ses éléments, mais que caractérise un surplus, un surcroît qui fait se lier tout sur un autre plan et se délier l'angoisse née de la problématique du monde.

Conçu primitivement sous la forme d'une conjuration, d'une appropriation magique de l'univers, l'art demeure la voie par excellence qui permet la conquête de soi et du monde. L'art, délire d'interprétation, est aussi la voie royale de l'action.

Le film, aboutissement, incarnation d'une telle quête, conte aussi l'histoire d'une quête analogue : celle de Gérard Lenz tentant de monter *Périclès*.

Pour Lenz, le monde n'est pas absurde. Il est chaotique, nous cache où il va, mais le sait peut-être. Tentera-t-il de le décrypter ? C'est ce que font ses amis, ne parvenant qu'à forger un invraisemblable cryptogramme au sein duquel ils se perdent. Il tentera, lui, un cryptage : celui de l'art. L'artiste ne cherche pas à débrouiller, mais à embrouiller autrement, c'est pourquoi il lui est donné de voir plus clair que les débrouilleurs et les débrouillards.

Mais toute foi rencontre (suscite, peut-être, en tout cas a besoin de) montagnes à sa mesure et tout se passe toujours comme si l'artiste voyait s'opposer à sa remise en ordre du monde, une Conjuration incarnant un ordre néfaste. Or, Lenz se heurtera à celle même qui est cause (ou effet) du délire de ses amis. L'art de Rivette a été, en la dépeignant, de rester constamment sur la frange commune à la réalité et à l'irréalité. On peut, se fondant sur le film, démontrer l'existence ou l'inexistence de la conjuration, tout se passe, de toute façon, comme si elle existait.

Il est un élément autour duquel se nouent tous les fils du complot, tenant et aboutissant, par ailleurs, de toutes les entreprises d'organisation du monde par l'art ou la politique : l'argent.

Cette phrase du film : « Vous êtes sûr que ce n'est pas un piège ? », à quoi, mieux qu'à l'argent, l'appliquer, que l'on nous en prenne ou que l'on nous en offre ?

Lenz doit constamment faire face aux défections de ses comédiens qui,

lorsqu'ils ne l'abandonnent pas purement et simplement pour s'engager dans quelque spectacle plus rémunérateur, s'absentent pour cachetonner à la radio. « Ça ne me dit rien ! » dit l'un.

— « Alors, pourquoi le fais-tu ? »

On devine le sempiternel :

— « Il faut bien que je gagne ma vie... »

— « Je n'en vois pas la nécessité », répondit un jour Talleyrand, blasphémant ce qui allait devenir le tabou du monde moderne, au nom duquel toutes les organisations existantes, politiques ou religieuses, sont prêtes à justifier toutes les démissions : la respectabilité du travail, sous quelque forme qu'il se présente.

Me suis-je égaré ? Je reviens à Lenz. De l'argent, subitement, on lui en offre. Il l'accepte. Il devra faire des concessions, il les fait. On en exige d'autres, encore d'autres... Finalement, victime de pressions systématiques, il doit abandonner.

En voulant sortir d'un piège, il est tombé dans un autre. Est-ce le résultat d'un complot ? Tout se passe toujours comme si l'argent d'un Degeorge complotait votre perte, et comme si, le refusant, vous complotiez la vôtre...

Ne vivons-nous pas dans un monde organisé en fonction, vivant sous la pression — *occulte ou non* — de l'argent ? Et l'ensemble des forces qui visent — expressément ou non — à nous maintenir sous sa domination, n'est-ce pas là un des visages — le mot nous est donné à la fin comme une clef — du fascisme ?

Revenons-en aux répétitions où nous verrons maintenant s'esquisser la façon dont s'organise le film. Après le départ d'un de ses meilleurs acteurs, Lenz explose : « Avez-vous tous juré de me rendre fou ? » Pour lui, tout se passe comme si..., mais pour Terry, qui a sursauté, Lenz a mis sans le savoir le doigt sur la réalité du complot. Fabule-t-elle ? Peut-être, mais que se chuchotait-il, l'instant d'avant, entre elle et Pierre ? Et pourquoi Pierre a-t-il éprouvé subitement le besoin de s'esquiver, à la suite de l'acteur et sur ses talons ? *Faut-il n'y voir que hasardeuses convergences* ou, au contraire, liens de cause à effet ? Le film joue constamment sur deux interprétations possibles des événements, nous ne cessons de nous demander si leur enchaî*nement évident recouvre ou non* un enchaînement latent et, dans l'affirmative, où et comment l'un et l'autre pourraient se rejoindre, à l'extrémité de quelles secrètes perspectives ?

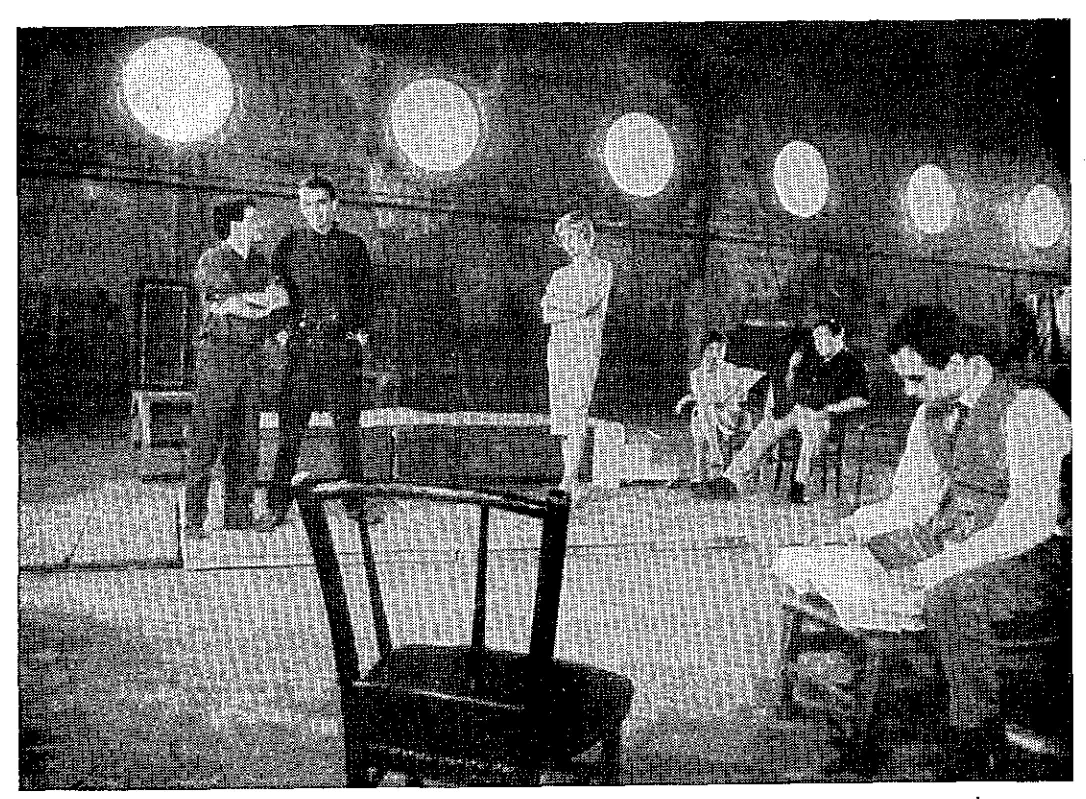
Nous sommes ici soumis à l'organisation des faits, gestes, regards, paroles, en divergences ou convergences qui, sur le plan du récit, peuvent en dire long ou ne rien dire du tout, ouvrir ou fermer telle ou telle perspective, mais de toute façon expriment, sur un plan supérieur, l'organisation d'une œuvre par la main d'un auteur.

Tout s'y soumet, y compris les objets. La table, le bol sur la table et les autres objets, et l'homme au jambon qui viendra s'y asseoir, sont le pesant contrepoids, la montagne, qui endigue la foi — en l'occurrence dérisoire délire — de la femme. Il faudrait aussi parler des rues, des maisons... Je cite l'inquiétante vis sans fin de cet escalier de béton qui — assurant quelles correspondances ? — va bientôt céder le pas à celui de la Babel de Lang. (Car *Métropolis* veille au cœur de Paris, organisation d'un délire visionnaire qui fut la préfiguration d'autres délires qui, eux, s'incarnèrent dans l'histoire et continue de préfigurer quels autres encore ?)

C'est encore l'idée organisatrice qui relie entre eux les plans du film. Lorsque l'Américain nous présente les personnages qui habitent son hôtel, ce qui nous frappe avant tout, c'est qu'ils semblent tous participer — complices ou victimes — du complot. L'idée qui les relie tous *sur*, semble aussi les relier *en* un même plan : nous en oublions le montage. Celui-ci a bien une fonction, mais purement musicale, il est rythme, parfois à l'état pur, comme dans la séquence de la jeune Suédoise.

La même idée relie les plans du film aux autres plans de la réalité. Nous sentons la présence de l'organisation, non seulement dans ce que la caméra a saisi et que nous voyons sur l'écran, mais dans ce que nous devinons être de chaque côté de la caméra et derrière elle. Le film vit sur et hors de l'écran.

Si film et réalité se relient, faut-il y voir hasard ? Le fait est là que, pendant les quatre ans — du stade de l'élaboration à celui de la distribution — que dura l'aventure de *Paris nous appartient*, une solide chaîne d'événements tenta de s'opposer à son aboutissement. Les pièges sont toujours tendus, à nous



Paris nous appartient.

de n'y pas tomber et de trouver la faille par où introduire notre lucidité.

Le film continue toujours de vivre son aventure, incarnant la dialectique du hasard et du destin, de la perte et du gain. Aventure qui progresse en utilisant jusqu'à la part d'échec, faite de certains déséquilibres, que le film comporte, assume.

Cette part d'échec, elle contribue à donner vie au film. La considérant, je ne l'en vois que plus grand et plus grande l'aventure. La refuser ou la nier, ce serait tomber dans un autre des pièges que nous tend le film, ce serait attenter à sa beauté en essayant de la figer. *Paris nous appartient* fait partie de ces œuvres qui doivent porter trace en elles des risques qu'elles ont couru et continuer de vivre dans le risque.

Cette entreprise, la plus ambitieuse qui nous ait été depuis longtemps offerte, je n'en puis souhaiter ni même concevoir le parfait équilibre. Il est de grandioses constructions dont l'inachèvement ou le malachèvement fait partie intégrante de la beauté ; c'est leur perfection, monstrueuse, qui la détruirait. L'équilibre, n'est-ce pas, d'ailleurs dans tous les domaines, biologie y compris, ce par quoi on peut définir la mort ?

Il fallait que le film, à tant faire qu'inquiéter, nous laissât inquiet sur sa perfection même. Refuser cette inquiétude reviendrait à méconnaître sa grandeur et, ce que nous voudrions gagner, ou lui faire gagner, lui et nous le perdrions.

Qui perd et qui gagne ? La réponse est connue.

Conquiert et se conquiert, non celui qui dit : « Paris m'appartient », mais : « Paris n'appartient à personne ».

Michel DELAHAYE.

La trahison des clercs

JUDGMENT AT NUREMBERG (JUGEMENT A NUREMBERG), film américain de STANLEY KRAMER. *Scénario :* Abby Mann. *Images :* Ernest Laszlo. *Musique :* Ernest Gold. *Décors :* Rudolph Sternad. *Interprétation :* Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Marlène Dietrich, Maximilian Schell, Judy Garland, Montgomery Clift. *Production :* Roylom-Stanley Kramer-Philip Langner, 1961. *Distribution :* Artistes Associés.

Jugement à Nuremberg d'Abby Mann et Stanley Kramer est un des très rares films contemporains qui aient le courage d'aborder de front un des plus graves problèmes de notre temps, celui de la responsabilité individuelle dans la tourmente collective. Il y a trois ans nous avions eu *Etoiles* d'Angel Wagenstein et Konrad Wolf. En 1945 *Le Tournant décisif* de Boris Tchirskov et Frederic Ermler. En 1939 *M. Smith au Sénat* de Sidney Buchman et Frank Capra. Si chaque fois je cite le scénariste avant même le metteur en scène et en étroite association avec lui, c'est parce que la logique l'exige, que le sens de chacun de ces films est au moins autant dans leur contenu que dans leur facture. Capra ne fut jamais aussi lucide, Ermler aussi froidement analytique, Konrad Wolf mieux inspiré. Avec *Jugement à Nuremberg*, Kramer s'élève soudain de cent coudées au-dessus de son humanitarisme habituel, nous oblige à poser dans toute son acuité, la question du sujet. Un « grand » sujet suffit-il à fonder un « grand » film, quand il est servi, comme c'est le cas avec *Jugement*, par une rare intégrité et une conviction passionnée ? Où commence, où finit cette objectivité dont se réclame Stanley Kramer ?

Sartre nous a expliqué dans un éditorial célèbre, en 1945, que le temps de l'art pour l'art était révolu, que le devoir de tout écrivain, et de l'artiste en général, était de descendre de sa tour d'ivoire pour prendre la mesure de l'époque et en tenter l'explication. Le signifié reprenait toute son importance par rapport au signifiant, il n'y avait plus d'art innocent. Nous étions tous dans le coup, nous devions accepter de nous « salir les mains ». Sartre offrait à ses disciples tout un arsenal méthodologique et philosophique dont on peut nier l'efficacité sur le plan social, mais dont on doit reconnaître l'importance considérable dans le domaine de l'esthétique (car le plus curieux fut que, en prétendant éliminer presque radicalement cette dernière, par un curieux choc en retour, on la privilégia comme jamais auparavant dans l'histoire). On vit un Roland Barthes se faire le champion d'un « degré zéro de l'écriture », expression barbare qui prétend cerner la vérité ultime du langage, loin des mythifications innombrables créées par l'usage. Le chemin est désormais libre pour Alain Robbe-Grillet et son degré zéro du roman.

Sartre n'avait peut-être pas prévu Barthes, ni Barthes Robbe-Grillet. Cette curieuse filiation idéologique mérite pourtant d'être relevée, parce qu'elle explique bien des choses et qu'elle a presque son exact correspondant au cinéma dans deux films considérés par certains comme le *nec plus ultra* de la modernité. On aura compris que je veux parler de *Chronique d'un été*, d'Edgar Morin et Jean Rouch, et de *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Robbe-Grillet et Alain Resnais. L'un et l'autre affichant en commun l'ambition de nous libérer du romanesque bon marché, de nous offrir une sorte de constat, à charge au spectateur de tirer lui-même ses conclusions, de fournir une interprétation. Or, il est trop facile de montrer que ces deux films représentent le comble du truquage.

Le terrorisme des intentions, ne faisant pas entrer en ligne de compte la subjectivité des exécutants, aboutit à une caricature d'objectivité, à une forme moderne et esthétisante du nihilisme. N'est-il donc plus possible de toucher terre, de créer un art de gauche qui poserait les questions essentielles, qui concernerait véritablement tout le monde ? L'apparente simplicité technique qu'il est trop facile de relever dans *Jugement à Nuremberg* diminue-t-elle la portée du témoignage ? Ayant abordé le problème par le petit bout de la lorgnette, modeste-



Stanley Kramer dirige Judy Garland dans *Jugement à Nuremberg.*

ment, au ras du sol, sans exclusives esthétiques, se confinant strictement au domaine du possible, Stanley Kramer et Abby Mann ont-ils gagné la partie ? Pour ma part, sans hésiter, je réponds oui.

Les *buts* de l'entreprise ? Abby Mann s'est clairement expliqué là-dessus. Avant d'être un film, *Jugement* fut en 1959 une pièce à succès, et très controversée, de la télévision américaine, qui dramatisait pour le petit écran le second des procès de Nuremberg qui suivirent le grand procès, celui des dirigeants nazis. « *J'ai choisi le second procès pour sujet de ma pièce,* écrit Mann, *le procès des juges, des hommes de loi, des industriels, des financiers, des hommes d'affaire, etc., parce qu'il me paraissait le plus significatif. Les Gœring, les Streicher, les Himmler, les Eichmann, relevaient inévitablement de la Psychopathia Sexualis. Mais le second groupe, ces hommes qui avaient été à l'avant-garde de ce que beaucoup considéraient comme la culture la plus avancée d'Europe — comment avaient-ils pu accepter de marcher dans leur sillage ? Et s'ils l'avaient fait, quelle était leur responsabilité ? Finalement l'idée qui servit de point de départ à mon travail naquit d'un vague soupçon que cette même philosophie qui avait permis aux nazis de prendre le pouvoir n'était pas sans rapport avec la mise en liberté de leurs complices.* »

Le scénario du film n'est que le développement sur trois heures d'horloge de la pièce télévisée d'Abby Mann. L'auteur met en relief quelques-uns des graves événements qui se produisirent en Allemagne après la prise du pouvoir par les nazis, au su ou à l'insu des autres grandes puissances. Le 30 janvier 1933, Hitler est chargé de former un nouveau gouvernement par le vieux Maréchal Hindenbourg, gouvernement où les nazis sont nettement en mino-

rité. Mais, dès le 14 juillet de la même année, il institue la stérilisation des individus tarés. En 1935, les nazis sont les maîtres absolus de l'Allemagne ; le 15 septembre, sont promulguées les lois dites de Nuremberg qui punissent de travaux forcés, pour crime de *Rassenschande* (profanation raciale), les juifs coupables de relations sexuelles avec des aryens. Dans la deuxième partie du film, sont reprises, selon un montage analytique d'une extrême clarté, les images sur l'horreur des camps de *Nuit et Brouillard*. Le vrai sujet du film est contenu dans la question qui terminait le documentaire de Resnais : « Qui est coupable ? »

A la fin du film, au moment de rendre son verdict, le vieux juge Haywood (Spencer Tracy), transplanté de son Maine natal dans un monde dont il n'avait même pas la notion, et confronté aux exigences diplomatiques d'une année cruciale, 1948, celle de la prise du pouvoir par les communistes en Tchécoslovaquie, du pont aérien de Berlin, de la remise en selle des Allemands au service de la cause alliée, discute du fond du problème avec ses deux assistants, dont l'un est tout prêt à faire des concessions au service de « l'intérêt supérieur ». Haywood-Tracy a cette réponse laconique qui situe l'esprit du film : « Tout ce que vous me racontez n'est que jargon juridique. Et rationalisations. Curtiss, quand je suis devenu juge pour la première fois, je savais qu'il y avait certaines personnes que je ne devais jamais toucher. Je le savais, si je tenais à rester juge. Mais comment puis-je me taire devant six millions de meurtres ? »

Depuis Roosevelt, la grande période libérale qui vit paraître sur les écrans américains, à peu d'intervalle, des films comme *Young Mr. Lincoln* de John Ford, *M. Smith au Sénat* de Capra, *Les Raisins de la colère* de Ford, *Citizen Kane* de Welles, on n'avait plus entendu pareil message, et dit, avec un tel accent. Quand Haywood rend son verdict, il ajoute quelques commentaires qui constituent la plus courageuse prise de position à ce jour, de la part de cinéastes non communistes, contre le maccarthysme. Je cite encore Haywood : « Il y a des gens dans notre pays aujourd'hui, également, qui parlent de la protection du pays. De survie. (Silence). La question est : Survivre à quel prix ? Un pays n'est pas un roc... ce n'est pas l'extension de chaque individu... c'est les principes qu'il défend, aussi difficile que soit cette défense. » Par-delà l'Allemagne nazie, c'est la morale internationale que Mann et Kramer remettent en question. On se sent ou non concerné.

J'ai déjà employé le mot « dramatiser », au sens de rendre dramatique en parlant du scénario de *Jugement*. Dans son style, le film ne diffère pas tellement d'une œuvre aussi anodine que *Douze Hommes en colère*. Il s'agit de se passer la balle à tour de rôle, de ménager suffisamment de *suspense* pour que l'intérêt du spectateur ne tombe jamais. Mais Abby Mann traite d'un tout autre procès que Reginald Rose, scénariste du film de Lumet. Son audace, c'est de n'avoir reculé devant aucune des implications de son sujet, d'avoir montré, même grossièrement, à coups de marteau, les répercussions morales d'un drame dont la signification dépassait largement les limites du prétoire de Nuremberg. Les auteurs forcent peut-être la signification sur un ou deux points, en mettant le couteau *sous la gorge, si je* puis dire, de ce ménage de domestiques stylés à qui Haywood demande s'ils connaissaient les camps, ou en faisant avouer par Lehman-Lancaster, le juge intègre qui a accepté de collaborer avec les nazis, qu'on ne pouvait ignorer ce qui s'y passait.

Pour le reste, ce film, pourtant œuvre d'Américains, constitue le plus lucide réquisitoire dressé à ce jour contre l'œuvre d'enrégimentation entreprise par les nazis. Pour les besoins de la cause, avec peut-être schématisme, sont décrits tour à tour la mentalité des hommes de loi, à travers les quatre inculpés, des militaires, à travers la femme du général exécuté par les Alliés, des petites gens, dociles et serviles, de la jeunesse, fanatisée. Maximilian Schell, dans le rôle du jeune avocat allemand dont les sympathies à l'égard du nazisme n'ont pas complètement disparu, et qui adhère toujours, pour des raisons émotives, à ce passé, prestigieux à sa façon, illustre assez bien un certain idéalisme de la jeunesse prise au piège, cependant que Marlène Dietrich, étonnante en aristocrate prussienne, femme de général, ne peut que répéter au vieux juge Haywood, entre deux tasses de café : « Croyez-vous vraiment que nous connaissions toutes ces horreurs ? » Là où Kramer touche au génie dans sa mise



Spencer Tracy dans *Jugement à Nuremberg.*

en scène, par ailleurs banale, c'est avec la femme de ménage ex-membre du parti nazi ou la plantureuse servante blonde de l'auberge viennoise.

Hypocritement, on pourra me rétorquer : « Oui, nous sommes d'accord avec toutes ces belles paroles, ces discours généreux. » Pour mieux rejeter le film en tant qu'œuvre d'art. Là je ne vois plus comment séparer le sens des choses dites de leur expression. On voit le film, on est touché ou non par le « message », mot dont on nous a appris depuis quelques années à nous méfier comme la peste. J'accepte les prémisses de *Jugement à Nuremberg* : film de prétoire, constitué pour sa majeure partie d'interrogatoires et de plaidoiries, *Jugement* est par excellence un film démagogique. Il montre le mensonge à l'œuvre à tous les niveaux pour, en dernier ressort, affirmer l'unique exigence du droit naturel élémentaire, du respect d'autrui. Trop engagé dans son temps, *Jugement à Nuremberg* ne nous concerne pas peut-être aussi intimement que le vrai cinéma-vérité, celui de Godard, où d'ailleurs vérité égale poésie. Mais dans la perspective de l'histoire, où un individu ne saurait exister et vivre uniquement d'après ce que j'appellerai, faute de mieux, la morale de l'instant, les effets ont des causes, les causes engendrent des effets. Tout le sujet de *Jugement à Nuremberg* est dans ce simple aphorisme. Et aussi sa grandeur.

Un jour, notre ami André Bazin écrivit dans France-Observateur un admirable article politique, où il s'essayait à analyser l'état d'esprit de communistes français endurcis, comme André Wurmser, après le fameux rapport Khrouchtchev sur les atrocités de l'ère stalinienne, notamment les procès, dont ce même Wurmser s'était fait le héraut. Ou bien Wurmser savait, explique Bazin, et il mentait consciemment à ses lecteurs au nom de la discipline supérieure du parti ; ou bien il ignorait

tout, acceptait de bonne foi de résoudre les impossibles contradictions qu'impliquaient ces procès. Ce faisant, il se reniait en tant qu'intellectuel. *Jugement à Nuremberg* ne dit pas autre chose dans un contexte purement allemand : c'est un des plus beaux films de ce temps, dans la lignée de *M. Smith au Sénat* et des grands penseurs libéraux américains.

Louis MARCORELLES.

Rodrigue au talon rouge

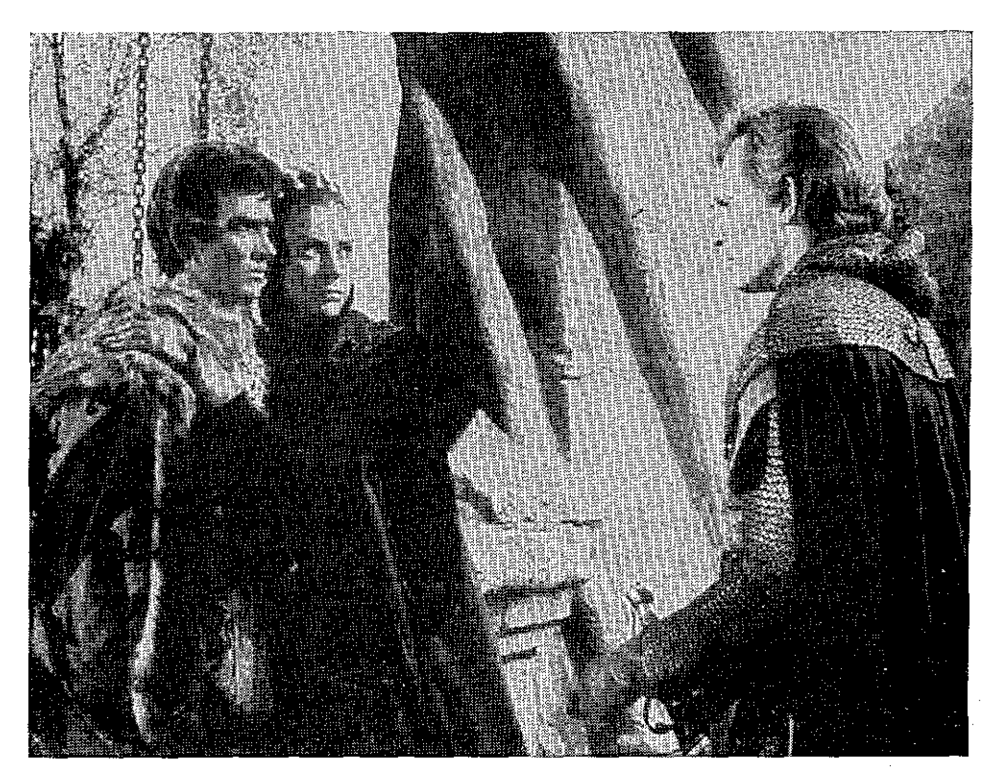
LE CID (EL CID), film américain en Super Technirama 70 mm et Technicolor d'ANTHONY MANN. *Scénario :* Philip Yordan et Fredric M. Frank. *Images :* Robert Krasker. *Musique :* Miklos Rozsa. *Interprétation :* Charlton Heston, Sophia Loren, Raf Vallone, Geneviève Page, John Fraser, Gary Raymond, Hurd Hatfield, Massimo Serato, Herbert Lom, Andrew Cruikshank, Christopher Rhodes, Michaël Horden, Ralph Truman, Tullio Carminati, Gérard Tichy. *Production :* Samuel Bronston, 1960. *Distribution :* Prodis.

Pour le polygraphe du quotidien ou de l'hebdomadaire, *Le Cid* made in Hollywood ne saurait être qu'un western « puéril », où seuls le choc des épées et le froissement des armures nuisent au sommeil de l'honorable spectateur. Pour nous, écrire le mot « western », c'est déjà abattre la moitié du travail, en décernant à un film le label du cinéma par excellence. En outre, dans ce cas précis, tout complexe de supériorité confinerait au ridicule, dans la mesure où l'œuvre pècherait plutôt par un excès de maturité.

Le Cid, c'est d'abord le plaisir d'une mise en scène savante où éclate, à défaut du génie, le talent très sûr d'une intelligence qui stimule l'esprit. De séquence en séquence, à travers toutes ces portes sinon enfoncées, du moins ouvertes, et qui mettent en valeur la profondeur de champ (1), se devine le sérieux imperturbable d'Anthony Mann, et se rencontre notamment, au hasard des trois heures de projection, sa figure de style la plus succulente, celle du mouvement d'appareil en triangle, tel qu'il l'illustra à la fin de *The Last Frontier* (*La Charge des Tuniques Bleues*) d'une manière fameuse. Passons sur les fioritures des surgissements en amorce, des flashes rompant le monocorde classique d'une action, bref les inventions de détails et les minces effets chers aux jeunes garçons qui découvrent le cinéma, et vantons en général la science de l'architecture du plan et de la scène, que trop de petits arpents du Bon Dieu, trop de cimarrons, risquaient de nous faire oublier. L'application est voyante, le résultat trahit la lourdeur du coup de patte ? Je veux bien, mais il faut savoir préférer les secondes réussies aux minutes manquées.

Plus qu'aux exigences de Samuel Bronston, l'impression de pesanteur incombe au malaise éprouvé par Anthony Mann devant la nécessité de diriger Sophia Loren. Qu'elle soit figée dans le hiératisme de la douleur et d'un palais, ou surprise dans la familiarité du bonheur et d'une grange, à la ville comme en rase campagne, cette Chimène fait tomber certains pans du film comme une mayonnaise ratée. Dans ses mouvements, peut-être l'arabesque et la volute auraient-elles pu masquer l'exécration du jeu de la comédienne. Hélas, Mme Ponti, roide et pauvre en expressions, est contemplée sans cesse dans des perspectives verticales, ce qui souligne son allure compassée et rend creuses des scènes profondes. Cette médiocrité banalise le dialogue admirablement supervisé du bout de la langue, avec une plume superbe, par Philip Yordan (le nommé Frank ayant surtout effectué tout le travail de compilation historique, dont la qualité a autorisé le dépassement des intrigues cornéliennes au profit

(1) Bien entendu, je parle du film tourné en 70 mm par le chef-opérateur Robert Krasker, et non point de la projection très champs-élyséenne du cinéma *Le Paris*. Les images vues dans cette salle d'exclusivité possédaient trop le charme provincial d'un contretype en 35 mm anamorphosé...



John Fraser, Geneviève Page et Charlton Heston dans *Le Cid* d'Anthony Mann.

d'une vision plus vaste de la chronique). Les insuffisances de l'interprète féminine, accrues par la platitude de Raf Vallone, nuisent à l'habile balancement des scènes intimes et des combats, qui retrouve pour cette raison une fâcheuse allure de procédé arbitraire.

En revanche, Charlton Heston colle parfaitement à l'aspect hugolien de son personnage. Privé de son épée, ce reître au cœur pur déracinerait un chêne, nous n'en doutons pas, si par inadvertance les chênes poussaient sur la route entre Calahorra et Valence... Qu'on ne se méprenne pas sur la droiture du gaillard, sur l'absence de minauderie à la Gérard Philipe de ce hobereau baroudeur : cette fidélité au trône, ces traits de légende, cette démesure qui mêle à l'ingénu le grave, et jusqu'à cette façon de jeter son corps en pâture au dieu de la victoire, indiquent les gammes de l'œuvre. Adulte en diable, mais jeune, *Le Cid* est un film de grand seigneur.

J'admets que l'on dispute à loisir sur la mise en scène, mais je comprends mal, ou trop bien, que l'on ignore la vertu exemplaire du scénario. Pour la première fois depuis belle lurette, nous voyons ici des personnages commettre des crimes infâmes et ne point subir les réprobations éternelles de la morale et de la religion bourgeoises.

Certains protagonistes ne reculent devant aucune traîtrise pour parvenir à leurs fins, mais Rodrigue ne les châtie pas. Obéissant aux règles de sa morale supérieure, toute de générosité et d'orgueil, il pardonne aux perfidies, aux monstruosités, et respecte en leurs auteurs ce qu'il y pressent de qualité humaine. Cette hauteur de vues, cette manière d'absoudre les fautes au nom des virtualités que recèle tout être de race, même s'il se comporte comme le pire criminel, s'applique aussi bien à la vie politique et aux affaires de l'Etat qu'à la vie privée. Ainsi, au fourbe rival (Ordonez) devenu un fidèle partenaire,

au couple royal des amants incestueux et fratricides (Urraca et Alfonso) qui reçoit l'hommage des conquêtes, correspond l'alliance dénuée de complexes qui se noue entre le Cid et un prince musulman — lequel, surpris au début en plein pillage et massacre par Rodrigue, avait été aussitôt libéré sur parole par son vainqueur.

Allons, trêve d'hypocrite innocence : comment une *noblesse* digne de ce nom serait-elle appréciée par des gens acharnés à épouser en toutes choses cette vulgarité de sentiments dont ils déplorent à tort et à travers l'invasion, sans comprendre qu'ils en sont les premiers *artisans* ?

Michel MARDORE.

Le premier de la classe

TIRE AU FLANC 62, film français en Franscope de CLAUDE DE GIVRAY. *Scénario :* André Mouézy-Eon, Claude de Givray, d'après la pièce d'André Mouézy-Eon et Sylvane. *Images* : Raoul Coutard. *Musique* : Jean-Marie Defaye, Ricet-Barrier. *Interprétation :* Christian de Tilière, Ricet-Barrier, Jacques Balutin, Serge Davri, Annie Lefébure, Bernard Davidson, Bernadette Lafont, Petit-Bobo, Jean-Claude Valmont, Guy Gilles. *Production :* Les Films du Carrosse - SEDIF, 1961. *Distribution :* Rank.

M. Jean Lerat de la Grignotière (Christian de Tilière) et son valet Joseph (Ricet-Barrier) accomplissent leur service militaire dans la même caserne. Le film est constitué par une suite de sketches presque sans relations entre eux. Ils montrent les divers incidents de la vie militaire : on s'aperçoit que le valet se débrouille à merveille, tandis que le maître est totalement dépassé par la situation, tout au moins jusqu'à l'avant dernière séquence, où il reprend le dessus avec brio. Cette trame est, grosso modo, la même que celle du célèbre vaudeville de Mouézy-Eon, écrit en 1904, et déjà filmé trois fois, dont une par Fernand Rivers (1950) et une, avec génie, par Jean Renoir (1928). Mais les divers sketches, ou bien sont des équivalences très actuelles de scènes désuètes, ou bien sont totalement inventés. De plus, si l'ossature de la pièce est respectée, on ne s'en rend guère compte. Il n'y a pratiquement aucun effet de construction dramatique ; le film est fait malgré l'intrigue, que le spectateur oublie au profit des divers sketches comiques.

Certains journalistes ont cru devoir regretter cette absence de construction, alors qu'il faut simplement la constater. Il n'y avait d'ailleurs pratiquement pas de construction dans *Jour de fête* (1947) et *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1952) de Jacques Tati, qui sont considérés comme des chefs-d'œuvre du cinéma comique. La présence ou l'absence de construction n'est pas un critère ; seule compte la valeur du film, c'est-à-dire ici la valeur de chaque instant, de chaque gag, ou, plus exactement, de chaque séquence. Et, au niveau de la séquence, le film est construit, ce qui est une des conditions essentielles de la réussite des gags.

Autre reproche injustifié : pour son premier film, Claude de Givray (1933), qui est un intellectuel de gauche — il collabora d'ailleurs à *Cahiers du Cinéma* de 1956 à 1960, ainsi qu'à *Arts* — aurait pu choisir un sujet plus profond, et il aurait pu éviter de faire de la démagogie pro-gouvernementale en montrant seulement les petits défauts amusants du service militaire. Mais de Givray aurait-il choisi un sujet d'une profondeur exceptionnelle, qu'on lui aurait reproché de ne vouloir plaire qu'à une élite, sans penser au public ; alors que là, il plaît au public, et non pas aux admirateurs d'*Une aussi longue absence*. Evidemment, il y a des films qui plaisent à la fois au public et à la plupart des journalistes, mais, à l'exception des *Quatre cents coups* (Truffaut, 1959) il faut reconnaître que ces entreprises sont, presque par force, ou insincères, ou naïves jusqu'à la bêtise, donc d'une valeur secondaire. Et ce choix si critiqué du sujet de *Tire au*



Tire au flanc 62, de Claude de Givray.

flanc constitue déjà une réponse aux diverses critiques adressées aux jeunes cinéastes, responsables des multiples échecs commerciaux de leurs films ésotériques. Ils se devaient donc de renverser la vapeur. Quant à la modestie du propos, disons simplement qu'aujourd'hui, la presse vante à grands cris les mérites du film de Renoir, au sujet et aux ambitions identiques. Il est vrai que le de Givray ne délivre aucun message, mais il serait injuste de lui reprocher de servir — volontairement ou non — notre gouvernement : de Givray met l'accent sur la douce violence qui est de mise actuellement chez les militaires. Le cri de révolte d'un Bernard-Aubert, par exemple, se serait révélé insuffisant.

L'apparition furtive de la tragédie — au moins à deux reprises — dans ce film comique est bien plus efficace que dans un film sérieux. Et, en attirant l'attention du spectateur sur les formes premières de l'oppression de l'homme par l'homme dans le service militaire, *Tire au flanc* 62 ne peut manquer de faire penser à ses formes les plus graves et les plus actuelles.

Il est évident qu'après les interdictions en France de *Moranbong* (Bonnardot, 1959), *Le Petit Soldat* (Godard, 1960), suivies de celle de *Cuba Si* (Marker, 1961) et de celle, probable, de *Tu ne tueras point* (Autant-Lara, 1960), de Givray a du se limiter dans la dénonciation. Il a fait son film trois mois après la fin de son service, et il a su mettre frein à sa rancune, et accorder son pardon : la simple observation d'une partie de la vie courante des casernes suffisait largement à faire un bon film. Et cette proximité est encore la meilleure raison du choix du sujet : si nul cinéaste ne pouvait, faute de connaissances pratiques, faire un meil-

leur *Tire au flanc* que de Givray, de Givray ne pouvait à la fin de son service faire un meilleur film que *Tire au flanc*, car on fait toujours un meilleur film de ce qu'on connaît le mieux.

De Givray, qui est presque le seul des jeunes cinéastes à avoir été conscrit, est aussi le seul soldat à qui son service ait servi. En un sens, de même que *Nuit et Brouillard* est la seule justification des camps de concentration, *Tire au flanc* 62 est la seule justification du service militaire, sans lequel il y aurait eu une œuvre d'art de moins. Malheureusement, il y a chaque année six cent mille conscrits qui ne font pas *Tire au flanc*... Nous laisserons donc aux détracteurs du film le soin de développer cet argument, le seul qui puisse permettre de prouver le conformisme du film.

Troisième critique : *Tire au flanc est un exercice de style scolaire qui emprunte à tout le monde, mais n'offre nulle originalité.* Il y a là relativement plus de vérité. Ce film exploite des martingales qu'ont déjà mises au point le Godard d'*A bout de souffle* (1959) et le Truffaut de *Tirez sur le pianiste* (1960). En fait, le montage est pratiquement le seul élément où apparaisse la patte de Truffaut, producteur du film. Ces martingales sont sans défaut, et on a un peu envie de le leur reprocher.

a) Accumulation systématique d'hétérogénéités, fidèles à la vie, qui comprennent le sublime et le ridicule, le bon et le mauvais, etc. Ici, de Givray accumule tous les détails amusants qu'il a notés, qui appartiennent aux genres comiques les plus divers, et dont la qualité est très variable.

b) Transformation de ce matériau, afin de lui donner une structure logique. De Givray, après avoir recherché et filmé la réalité brute, la trafique au montage de façon à en rendre le plus grand nombre d'effets. A l'efficacité naturelle de la réalité, il ajoute un certain nombre de trucs. Ejection en arrière-plan sonore des éléments les moins bons ou les plus discutables tels que les *private-jokes* (c'est le son, très travaillé, non l'image, qui constitue la structure du film) et réduction de leur nombre d'images, minimal. On retrouve là les mauvaises plaisanteries chères à Godard, qui deviennent géniales par le fait de leur intrusion entre deux autres, excellentes celles-là. Ce qui est souvent ridicule sur 27 images devient amusant sur 23, génial sur 19, et insipide sur 16 : de Givray exploite à fond cette alchimie du montage.

Il y a aussi le goût des plans incompréhensibles, l'exploitation des incidents de tournage (la blessure du caporal est une blessure réelle), le principe du retournement psychologique : le gandin du seizième joue sur les planches le rôle de son valet avec une maîtrise telle qu'il la gardera dans la vie.

Tous ces principes étaient justifiés dans *A bout de souffle*, parce qu'ils correspondaient au sujet et à la personnalité de l'auteur, qui les avait inventés ou redécouverts. Ils s'accordaient remarquablement avec le rythme souple et le ton très personnel de *Tirez sur le pianiste*, avec quelques légers signes de fatigue. Ici, on sent l'emprunt, cela devient plus gratuit. Le documentaire cède un peu trop le pas au burlesque facile. Et, faute d'un sujet, d'une intrigue qui correspondent à ces principes et fixent l'attention, on commence à sentir la mécanique qui tourne. Sa *réussite et les rires qu'elle provoque* nous la masquent à la première vision. La justesse et la vérité des acteurs font que nous ne sommes presque jamais conscients de la nature hybride du film, qui se sert de la réalité pour la détruire ensuite. Mais, par rapport aux films dont il reprend la leçon, *Tire au flanc* 62 marque un léger recul.

Par contre, il est trois points sur lesquels de Givray est vraiment original :

— dans les longs plans muets qui montrent les visages des soldats, admirables de naturel,

— dans l'usage du Scope : le film étant dénué d'intérêt dramatique, les cadrages ne sont pas faits pour, ni sur les acteurs ; le décor étant naturel, la caméra peut aller n'importe où : il n'y a pas d'éléments étrangers au film à cacher au spectateur. Rien de préconçu ; aussi, plus que dans aucun autre film français à ce jour, le Scope donne l'impression que l'image filmée, très fournie, n'est pas un tout en soi, mais fait partie d'une vie qui existe aussi à droite et à gauche, en haut et en bas de l'écran,

— dans le sens de l'extérieur. Le

mouvement qui montre les progressions divergentes d'un vélo et d'un camion et les dix plans filmés dans l'Esterel et les Gorges du Loup évoquent Anthony Mann et apportent une bouffée d'air frais inconnue dans le cinéma français.

Ces qualités élèvent *Tire au flanc* 62 légèrement au-dessus de l'exercice scolaire qu'il est effectivement. Mais cette appellation n'a rien de péjoratif. Si l'on admet que tout jeune cinéaste doit avoir fait son *Tire au flanc*, comme de Givray est le seul à l'avoir fait (Albicocco, Colpi, Girault, Leterrier, Gobbi, Gatti et les autres ayant échoué), il est, avant de devenir autre chose, le premier de sa classe.

Luc MOULLET.

Les petits Caprices

SNOBS, film français de JEAN-PIERRE MOCKY. *Scénario :* Jean-Pierre Mocky. *Dialogues :* Alain Moury. *Images :* Marcel Weiss. *Musique :* Joseph Kosma. *Interprétation :* Francis Blanche, Elina Labourdette, Véronique Nordey, Gérard Hoffmann, Jean Tissier, Jacques Dufilho, Roger Legris, Jean Galland, Claude Mansard, Henri Poirier, Michel Longsdale, Noël Roquevert, Pierre Dac, Fred Pasquali, Christian Alers, Roger Tandou. *Production :* Balzac-Films, UFA-Comacico, 1961. *Distribution :* UFA-Comacico.

Parmi les tartes à la crème dont se repaît notre délicat intellect, figure en bonne place l'espèce nommée communément « vision du monde ». Qu'est-ce qu'une « vision du monde » ? Par là, nous entendons en général qu'on nous propose un point de vue original, ou du moins singulier, en toutes matières, et dans une expression adéquate. Cela supposerait que chaque artiste de valeur détient une « vision du monde » qui se différencie des autres. En fait, il ne s'agit, la plupart du temps, que d'anodines variantes, ou de variations, sur des positions familières. Truisme à rappeler sans relâche : nous n'admettons les originalités que si elles recoupent nos opinions. Le tempérament et l'art des auteurs se manifestent dans l'accommodement des nuances (c'est pourquoi nous préférons, à tout prendre, certains conformistes enragés, car au moins ils ne trichent pas). Pour l'essentiel, nous ne changeons jamais de « dimension ». L'univers de l'artiste et le nôtre coïncident assez, au fond, pour rassurer nos sentiments. Nous parlons la même langue. D'ailleurs, l'intrusion d'un mode de pensée entièrement étranger à nos mœurs et à notre manière de concevoir l'approche de l'univers heurterait trop notre sensibilité naturelle. Il se verrait rejeté pour cause de démence. Toute « vision du monde » se réduit donc à une approximation plus ou moins éloignée de ce point critique où basculerait notre capacité de perception. Celui qui s'approche le plus de la zone dangereuse mérite notre attention. Et notre attention, par réciproque, mérite toutes les indulgences, car normale est cette tendance qui nous incite à fuir lorsque se présente un phénomène bousculant nos idées reçues et nous contraignant d'accuser le coup.

Inutile de cacher plus longtemps que le film de Jean-Pierre Mocky relève de cette catégorie en marge, et que sa *monstruosité*, au sens propre du terme, en fait tout le prix. Plutôt que l'aveu du choc, il existe, bien sûr, des alibis susceptibles de justifier le refus des plus timorés. Ce seront la théâtralité de l'ouvrage, la monotonie, ou l'absence de rythme, le statisme interne des plans, les répliques bouclées sur leur *masse*, closes et décomposées par la diction, la schématisation des caractères, etc. Pour sauver la dérobade, on peut feindre de croire, et alléguer avec sérieux, que le cinématographe est maltraité par le pointillisme picaresque de l'histoire, joint à son inertie de surface.

L'argument, en fait, débride le malaise comme une plaie sournoise, car ces

qualités apparemment anticinématographiques sont intégrées au dessein de Mocky. Sa description des « affreux » ne pouvait souffrir la distraction de la moindre joliesse dans la forme, ni la complicité d'une interprétation trop fluide, qui auraient anesthésié les blessures ouvertes par le récit. Chaque rugosité du film en cautionne l'efficacité. On ne marie pas le charme et la barbarie. A défaut de la « poésie de l'horrible », qui signalerait encore une faiblesse et une complaisance, le spectateur est ici sommé de trancher par la seule magie de la laideur.

Cela dit, comment se présente le monstre ? A la lecture d'un résumé du scénario, on imaginerait volontiers l'une de ces satires pour anarchistes de salon, qui aboutissent en ultime dégradé dans les fausses audaces des chansonniers. Un « suspense » de cent minutes décrit tous les moyens auxquels recourent les quatre sous-directeurs d'une coopérative laitière, qui rivalisent pour obtenir le siège directorial, après la noyade de leur patron dans une cuve de lait. Cette délirante compétition derrière la carotte de la réussite sociale dévoile l'âpre facétie, dans *les thèmes-clés de la littérature de mœurs* : « Films Balzac », comme dit le générique, mettant au diapason, sans l'avoir prémédité, le titre de la production.

Sans doute est-il commun, même si les auteurs n'osent guère s'y risquer de nos jours, d'expédier au champ de manœuvres de la société les puissances qui en soutiennent les conflits, avec en *première ligne les représentants de* l'Eglise et de l'Armée. Quelles que soient la saveur et l'énormité de la farce dont on les enrobe, les jeux de la haine, de la vanité, du calcul, et de la sottise, n'apprennent plus grand-chose à personne, même s'il est plaisant de saluer le courage de l'irrévérence, en pleine saison des courbettes, pour la beauté du geste.

Le mérite de Mocky, c'est d'avoir prolongé cette bouffonnerie au-delà des limites permises, d'avoir oublié les convenances de l'accord tacite entre le satiriste et l'objet de la satire. Ainsi se trouve transcendé, et enfin chargé d'un pouvoir corrosif, le goût bien français, et sans grande conséquence, de la hargne, de la grogne et de la rogne. Une légende tenace veut que le comique, dans notre pays, ne sache qu'être niais ou grinçant. On aurait pu reprocher à Mocky son aigreur s'il s'était arrêté à mi-chemin, car dans cette hypothèse son film serait franchement odieux, en raison de *la visible jouissance* qu'il retire de l'obstination à avilir autrui. Mais puisqu'il a osé mener son entreprise de destruction jusqu'au bout, le blâme doit se transformer en compliment, et du meilleur aloi.

Dans le domaine que ce metteur en scène a choisi de parcourir, il existe deux manières d'aller trop loin. L'une, politique, est dépendante des contingences, et consiste en la dénonciation objective et réaliste des crimes que protègent certains défenseurs de l'ordre social, quand ils ne les inspirent ou ne les exécutent pas eux-mêmes. L'autre manière, plus proche de la déformation artistique, désigne les mêmes coupables, mais sous les traits de la caricature. A côté de prosaïques manifestations de circonstance, cette petite branche des arts a obtenu ses lettres *de noblesse, grâce au génie* de quelques visionnaires. Or, il me semble que *Snobs* devrait se placer au premier rang de la caricature au cinéma. Je ne prétends pas insinuer que les portraits brossés par Mocky transposent à l'écran les dessins de Goya ou de Daumier, mais j'affirme que le mouvement de leurs différentes créations, à un certain moment, procède d'une démarche analogue.

Combien il est frappant de constater, par exemple, que l'inclination à représenter des modèles haïs et méprisés, mués par cette répulsion en « types », pousse l'artiste à l'invention d'un *bestiaire* où transparaît son pessimisme naturel. Ici, les reniflements porcins de Morloch (Francis Blanche) résonnent comme un écho lointain de cette ménagerie où l'on éprouvait quelque *surprise à reconnaître, chez Daumier,* l'univers policé des magistrats, des généraux, et des ministres, dans la jungle étiolée de ce zoo qu'étaient devenus à ses yeux la société de son temps et les milieux de la monarchie. De même, les horreurs de la guerre avaient adopté peu à peu, chez Goya, le masque des monstres enfantés par le sommeil de la raison. Si le propos de Mocky l'éloigne d'une telle dramaturgie plastique, le baroquisme de son point de vue ne le rend point indigne de tels rapprochements.

En filigrane de sa modeste pochade, surgit une terrifiante image de l'hu-



Henri Poirier, Claude Mansard, Gérard Hoffmann et Noël Roquevert, dans *Snobs*, de Jean-Pierre Mocky.

manité, composée d'impuissants, de crapules, de vicieux, et d'imbéciles. La caricature ne se borne pas à dénoncer l'injustice et à stigmatiser la hideur des « méchants », cette fois l'espèce humaine tout entière danse les figures d'un cauchemar. Certes, le personnage incarné par Véronique Nordey, tenu en dehors du jeu de massacre, apporte une note de santé et de fraîcheur dans cette galerie de burlesques, et d'autre part l'amour de la vie, bien mieux que la scélératesse, triomphe dans le personnage de Courtin (Gérard Hoffmann), seul sous-directeur dont la désinvolture envers la fin excuse le cynisme et la fourberie des moyens. Mais l'indulgence relative de Mocky pour ce couple ne doit pas nous aveugler sur sa sévérité envers les sommets de bêtise et d'horreur qui les environnent, dans la moiteur climatisée du combat quotidien.

Comme toute création dépassant le niveau de l'observation primaire, la « vision du monde » imposée par *Snobs* revêt par surcroît des allures schizophrènes. On y observe un réalisme maniaque des détails, qui accentue le tellurisme de la description et souligne le fantastique inhérent au style de la peinture. Ce n'est pas un hasard si l'action est située dans une ville de province : cette fidélité au concret, grâce à l'insolite du dépaysement, confirme l'emprise de l'étrange. Comme dans la vie, la nature est toujours présente à l'arrière-plan, et on ne la remarque pas. Le film comporte plus de soixante décors, et l'œil ne retient que les personnages qui s'y insèrent. La conscience du fait spatial est abolie. Selon un processus classique, la méticulosité dans le réel a enfanté l'irréalité.

Ainsi, un cadre et un propos sortis tout armés de la littérature du XIXe siècle sont désarticulés par l'outrance et la construction géométrique du récit. Vers quoi bascule-t-on ? Le plus souvent, la balance est tenue si égale que nous ne saurions le préciser, mais il arrive parfois que l'onirisme l'em-

porte, et ce déchirement du voile éclaire les autres scènes. Cela est flagrant dans la séquence du combat de boxe : les simagrées du jeu social, le sadisme de la foule, l'abrutissement des lutteurs, les différents compartiments de cette « nef des fous », sont exposés avec une si brutale nudité, au mépris de la vraisemblance, que le *spectacle touche à la surréalité* de l'absurde (summum de cette idée : un plan coupé par la censure montrait le croque-mort amateur d'œufs frais qui renonçait un instant à cette passion morbide pour lécher avec délices le sang du boxeur blessé). Comme chez Ionesco et Beckett, la condition humaine est bafouée, sous la lorgnette de son propre *non-sense.*

Ce témoignage désespéré de solitude, cette misanthropie, peuvent engendrer une répugnance insoutenable. Refuser d'en admettre la force et la sincérité, c'est encore rendre hommage à l'auteur. A ce propos, la curiosité s'arrêtera peut-être à réfléchir sur cette acception nouvelle du mot « snobisme », qui devient après ce film un *synonyme de toute* la bestialité humaine, dans son égoïsme et son impudeur. Ravaler le brevet du chic aux grotesques apprêts d'une sordide intrigue provinciale, permettait encore à Jean-Pierre Mocky d'infliger aux Brummel de la bonne conscience une leçon supplémentaire, sans préjuger du mépris.

Michel MARDORE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

La mystification démystifiée

ON THE DOUBLE (LA DOUBLURE DU GENERAL), film américain en Technicolor et Panavision de MELVILLE SHAVELSON. *Scénario :* Jack Rose et Melville Shavelson. *Images :* Harry Stradling. *Musique :* Leith Stevens. *Interprétation :* Danny Kaye, Dana Wynter, Diana Dors, Margaret Rutherford, Wilfrid Hyde White. *Production :* Paramount (Jack Rose), 1961.

Le premier triomphe de Danny Kaye, *Le Joyeux Phénomène,* était déjà une histoire de sosie ; le scénario, farfelu à souhait, et les rires qui l'accueillaient, dépourvus d'arrière-pensée. *La Doublure du Général* repose également sur le thème des sosies. Mais, cette fois-ci, le comique se fait grave. Non pas profond, comme chez Chaplin. Non pas subtil, comme chez Tati. Grave. Nous rions comme nous rions d'un vieux monsieur qui glisse sur le verglas : avec une nuance de honte envers notre propre rire.

Dans son genre, *On the Double* est un film réaliste. Nous avons vu mille histoires de sosies, mais jamais *ressenti* le drame d'un homme qui tente d'être pris pour un autre. Nous avons assisté à des tas de péripéties construites sur le même thème, mais jamais encore essayé de nous représenter dans quelle angoisse elles pouvaient jeter le héros. *Des comiques condamnés à mort* et en passe d'être exécutés, nous en connaissons à la pelle. Jamais il ne nous avait été donné de sentir que c'était, *aussi,* dramatique. Les usurpations d'identité, lorsqu'il s'agit d'idylle, ont donné lieu à maintes scènes badines : il nous est révélé qu'elles pouvaient être, *en même temps,* emplies d'émotion discrète. La séquence-choc de *La Doublure du Général* — une course-poursuite ponctuée de travestissements — est celle qui détonne le plus dans le film ; elle fait factice, quand, par le génie de Danny Kaye et l'habileté du scénario, le reste de l'histoire finit par nous paraître mieux que plausible : humain.

A l'heure où l'on multiplie les rétrospectives de burlesque muet — de l'excellent (à mon avis) *Rires et frissons de papa,* jusqu'au lugubre *Pionniers du rire,* simple sélection de courts métrages éculés dont l'omnipotent contrôleur du Studio Universel se refuse, par prudence sans doute, à mentionner les divers titres — il est agréa-

ble de rencontrer une comédie plaisante, actuelle, faisant rigoureusement fi de toute nouveauté. *La Doublure du Général* reprend tous les clichés d'antan, en y ajoutant une dimension inattendue, la sincérité. On croit à ces aventures abracadabrantes, parce que l'action tout entière est axée sur ce qu'on pourrait nommer « le gag humain au cœur de l'arbitraire ». — F. M.

Classique apocalypse

VOYAGE TO THE BOTTOM OF THE SEA (LE SOUS-MARIN DE L'APOCALYPSE), film américain en Cinémascope et De Luxe d'IRWIN ALLEN. *Scénario :* Irwin Allen et Charles Bennett. *Images :* Winton Hoch. *Musique :* Paul Sawtell et Bert Shefter. *Interprétation :* Walter Pidgeon, Joan Fontaine, Barbara Eden, Robert Sterling, Peter Lorre. *Production :* 20th Century Fox (Irwin Allen), 1961.

Les truquages autant que les travellings sont affaire de morale, qui elle-même est souvent affaire de truquage. L'œuvre de Georges Pal le prouve aisément et surtout la sous-estimée *Machine à explorer le temps*, parabole politique assez subtile qui prenait insidieusement le contrepied de la morale wellsienne, pour aboutir, selon Claude Chabrol, à une vision marxiste du monde. On retrouvait cette même thématique dans *Atlantis*, avec la description de la civilisation nazie régissant l'Atlantide, mais elle était gâchée par un mysticisme relativement infantile. Je ne me suis attardé sur cet auteur, que parce qu'Irving Allen, qui appartient à la même catégorie de réalisateurs, entend avec *Le Sous-marin de l'Apocalypse* nous prouver le contraire. Il y a là un curieux personnage de mystique, prêchant la résignation comme le grand prêtre d'*Atlantis* et prêt à lancer des bombes contre ceux qui refusent de se plier aux volontés de Dieu, mais qui est peint comme un individu dangereux. En contrepartie, nous avons droit à un brave bougre d'amiral, tellement sûr de ses théories, qu'il s'en va lancer son petit missile atomique contre la volonté de l'O.N.U., et sans doute de son pays, au risque de faire sauter le monde...

Cette apologie de l'homme d'action frôlerait la démonstration fascisante, si le metteur en scène possédait plus de talent. Non que la réalisation soit nulle, au contraire : elle se distingue par une précision rare dans un genre où le bâclage est roi. Les maquettes sont belles et Winton Hoch se tire honorablement du De Luxe, mais son académisme pesant, une médiocre direction d'acteurs édulcorent — heureusement — les intentions morales, conscientes ou non, et font tomber le film dans un didactisme souvent ennuyeux d'où toute passion est absente.

Contrairement à Georges Pal, contrairement à ce que désirait peut-être Allen, on s'intéresse moins à la parabole qu'aux décors dans lesquels elle se déroule, on se passionne moins pour l'essentiel que pour les accessoires, si tant est que la délicieuse Barbara Eden puisse être rangée parmi les accessoires. Sa danse, son gracieux trottinement dans les coursives empêchent de classer ce *Sous-marin* parmi les coups d'épée dans l'eau. — B. T.

Ces notes ont été rédigées par FRANÇOIS MARS et BERTRAND TAVERNIER.

FILMS SORTIS A PARIS

DU 6 DÉCEMBRE 1961 AU 2 JANVIER 1962

8 FILMS FRANÇAIS

Le Comte de Monte-Cristo, film en Scope et en couleurs de Claude Autant-Lara, avec Louis Jourdan, Yvonne Furneaux, Bernard Dhéran, Pierre Mondy. — D'un inusable livre, on ne cesse de tirer des films usés dès leur sortie. Celui-ci ne fait pas exception à la règle, malgré les ambitions de l'adaptateur qui a tenu à « repenser » le sujet. Infiniment plus avisé, et conscient de ses moyens, Autant-Lara n'a pas cherché à penser ou repenser quoi que ce soit, il s'est borné à effectuer une mise en image correcte et anonyme.

L'Enlèvement des Sabines, film en Scope et en couleurs de Richard Pottier, avec Mylène Demongeot, Roger Moore, Giorgia Moll, Scilla Gabel. — Laborieuse transposition, dans l'antiquité peplumienne, du très beau mythe américain des Sept Femmes de Barberousse.

Les Nouveaux Aristocrates, film de Francis Rigaud, avec Paul Meurisse, Maria Mauban, Yves Vincent, Charles Belmont. — *Un titre, qui recouvrit précédemment* la mauvaise adaptation d'un mauvais roman, est réutilisé ici comme appât et sert de prétexte à une sordide exploitation (sous couleur de traiter de grands problèmes) des mythes que charrie l'air du temps.

Paris nous appartient. — Voir critique de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 41.

Tintin et le mystère de la Toison d'or, film en couleurs de Jean-Jacques Vierne, avec Jean-Pierre Talbot, Georges Wilson, Charles Vanel, Dario Moreno. — Pour *Tintin*, comme pour *La Famille Fenouillard*, il y a eu au départ la volonté d'utiliser un titre, présumé d'autant plus rentable qu'il appartient quasiment au folklore. Or ledit titre implique la fidélité stérilisante à un style d'illustration qu'il n'est pas de la mission du cinéma de copier. Evidemment, des esprits inventifs eussent pu tenter de trouver un équivalent au petit monde d'Hergé, mais ici, pour ce qui est l'invention...

Tire au flanc. — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 52.

Le Tracassin, ou les plaisirs de la ville, film d'Alex Joffé, avec Bourvil, Pierrette Bruno, Armand Mestral. — On peut être fort légitimement agacé par le grand nombre de facilités très démagogiques que contient le film. Il n'en reste pas moins que : 1° Si vous suivez un personnage de bout en bout dans ses démarches et tribulations quotidiennes, il en restera toujours quelque chose; 2° Bourvil croit à son personnage et il est parfois convaincant; 3° la fin (le récit « euphorisé »), pour facile, elle aussi, qu'elle soit, n'en réussit pas moins à impressionner.

Le Triomphe de Michel Strogoff, film en Scope et en couleurs de W. Tourjansky, avec Curd Jurgens, Capucine, Pierre Massimi, Inkijinoff. — On prend les mêmes...

10 FILMS AMERICAINS

Le Cid. — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 50.

101 *Dalmatians* (*Les 101 Dalmatiens*), film d'animation, en couleurs, de Walt Disney. — I touche de pseudo-modernisme 100 veloppe de 100 vieilles recettes. Le tout n'est pas 100 adresse, on 100 doute, mais 100 le réchauffé et la chenilité.

Hey, Let's Twist (*Le Twist est roi*), film de Greg Garrison, avec les Starliters, Joe Dee, Jo Ann Campbell. — Exploitation hâtive d'une danse et d'un vocable à la mode.

Judgment at Nuremberg (*Jugement à Nuremberg*). — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro, page 46.

On the Double (*La Doublure du général*). — Voir note de François Mars, dans ce numéro, page 59.

The Oregon Trail (*Les Comanches passent à l'attaque*), film en Scope et en couleurs de Gene Fowler Jr, avec Fred Mac Murray, William Bishop, Nina Shipman. — Un journaliste courageux est tiraillé entre les militaires, les civils et les Indiens. Il rétablit le bon droit. Les premières minutes intéressent, mais on aperçoit très vite que la recherche systématique du style n'est qu'accumulation de trucs, et mauvais.

The President's Lady (*Le Général invincible*), film de Henry Levin, avec Charlton Heston, Susan Hayward. — Fade et déférent hommage au président Jackson qui nous est dépeint — très américain trait que tente d'escamoter le titre français du film — par référence à son épouse.

The Second Time Around (*La Farfelue de l'Arizona*), film en Scope et en couleurs de Vincent Sherman, avec Debbie Reynolds, Steve Forrest, Andy Griffith. — Une jeune veuve rétablit l'ordre dans une ville du Far West. Jolie situation assurément, mais qui eût demandé à être : 1° exploitée; 2° mise en scène. Debbie, naguère dessalée, devient, à l'image de ses films, de plus en plus sucrée.

Voyage to the Bottom of the Sea (*Le Sous-marin de l'Apocalypse*). — Voir note de Bertrand Tavernier, dans ce numéro, page 60.

Wake me When It's Over (*L'Ile des sans-soucis*), film en Scope et en couleurs de Mervyn le Roy, avec Ernie Kovacs, Margo Moore, Jack Warden, Nobu McCarthy. — Comédie militaire au Japon — une de plus. Le scénario n'est déjà pas original, ce n'est pas Mervyn le Roy qui allait l'améliorer.

3 FILMS ITALIENS

La guerra di Troia (*La Guerre de Troie*), film en Scope et en couleurs de Giorgio Ferroni, avec Steve Reeves, John Drew Barrymore, Juliette Mayniel. — Des moyens assez considérables, mais qui ne parviennent même pas à faire illusion, tant ils sont mal employés. De tous les interprètes, seul Steve Reeves parvient à n'être pas ridicule.

I masnadieri (*Les Brigands*), film en Scope et en couleurs de Mario Bonnard, avec Antonio Cifariello, Debra Paget, Yvonne Sanson. — Aventures d'une jeune princesse au XVIe siècle. Un coup de cape et d'épée dans l'eau.

La rivolta dei mercenari (*La Révolte des mercenaires*), film en Scope et en couleurs de Piero Costa, avec Virginia Mayo, Conrado Sanmartin, Susanna Canales. — Ce titre à l'antique recouvre en fait un mélo contant les aventures d'une princesse.

2 FILMS ALLEMANDS

Schwarze Nylons - Heisse Nächte (*Nuits chaudes et nylons noirs*), film de Erwin Marno, avec Peter van Eyck, Suzanne Cramer, Horst Frank, Kay Fisher. — La traite des Blanches et la médiocrité sont internationales.

Und Abends in die Scala (*Un soir à la Scala*), film en couleurs de Erik Ode, avec Caterina Valente, Gerard Riedmann, Lise Bourdin. — Pâle mouture du thème de la vedette et de la doublure.

2 FILMS ANGLAIS

Clue of the Twisted Candle - Partners in Crime (*Défis à Scotland Yard*), films de Allan Davis et Peter Duffell, avec Bernard Lee. — Deux des moins bonnes nouvelles d'Edgar Wallace par deux des plus mauvais réalisateurs anglais.

Expresso Bongo (*Expresso Bongo*), film en Scope de Val Guest, avec Laurence Harvey, Sylvia Syms, Yolande Donlan. — Nième exploitation du mythe du Rock and roll, dont le sujet eût pu fournir matière à un film intéressant, à condition d'être réalisé par quelqu'un d'un peu plus talentueux que Val Guest.

1 FILM SUEDOIS

Djävulenu öga (*L'Œil du diable*), film d'Ingmar Bergman, avec Jarl Kulle, Bibbi Anderson, Axel Duberg, Nils Poppe. — Bergman s'épuise à poursuivre la récapitulation de ses thèmes métaphysiques, qu'il expose ici, en affectant de ne pas se prendre au sérieux, dans le cadre de ce qui voudrait bien être un divertissement souriant.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker	N° 32
Jean Renoir	Nos 34-35-78
Luis Bunuel	N° 36
Roberto Rossellini	Nos 37-94
Abel Gance	N° 43
Alfred Hitchcock	Nos 44-62-102
John Ford	N° 45
Jules Dassin	Nos 46-47
Carl Dreyer	N° 48
Howard Hawks	N° 56
Robert Aldrich	Nos 64-82
Joshua Logan	N° 65
Anthony Mann	N° 69
Gerd Oswald	N° 70
Max Ophuls	N° 72
Stanley Kubrick	N° 73
Vincente Minnelli	Nos 75-104-128
Robert Bresson	Nos 75-104
Jacques Tati	N° 83
Orson Welles	Nos 84-87
Gene Kelly	N° 85
Ingmar Bergman	N° 88
Nicholas Ray	Nos 89-128
Richard Brooks	N° 92
Luchino Visconti	Nos 93-106
Fritz Lang	N° 99
Georges Franju	N° 101
Frédéric Ermler	N° 105
Jean Cocteau	N° 109
Joseph Losey	N° 111
Michelangelo Antonioni	N° 112
Alexandre Dovjenko	N° 112
George Cukor	N° 115
Kenji Mizoguchi	N° 117
Alexandre Astruc	Nos 116-117
John Cassavetes	N° 119
Otto Preminger	N° 121
Edgar G. Ulmer	N° 122
Alain Resnais	N° 123
Jean-Pierre Melville	N° 124
Serge Youtkévitch	N° 125
Philip Yordan	N° 128

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nos 3, 5, 6	**2.00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100, 118	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 18, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 61, 66, 67.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... ***épuisé*** Nos 51 à 100 .... **3.00 NF**

Les 2 Tables ensemble : **5,00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1962.